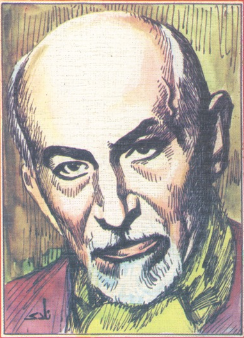
القاهرة

أدب . فكر . فن

تصدر فى منتصف كل شهر — العدد ٦٧ ، ١٥ جمادى الأولى ١٤٠٧ هـ ، ١٥ يناير ١٩٨٧ م

AL-QĀHIRAH



في ذكراه الخمسين:

براندیللو ونسبية الحقيقة

أقنعة براندیللو العارية والثورة على المسرح البرجوازى

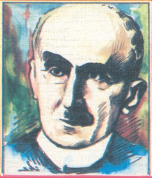
لويجي براندیللو فى مصر

براندیللو رساما

تأثير العبث فى ثلاثية

محمود دياب





علاقة الفن بالفلسفة عند برجسون



نجيب محفوظ الصدى الفكرى والتفاؤل الحذر

من الشعر

رأيت الله فى غزة

يوسف الخطيب

قصائد فى المباعدات

حلمى سالم

من القصة

المارك: رولف شرورز

الأخوان: حسين عيد

سينما:

مهرجان القاهرة السينمائى العاشر: هل ينشد الارتفاع بمستوى السينما حقا؟



جوزيبى فيردى وفن الأوبرا فى مصر



قطاع من لوحة كبيرة للفنان الاسبانى « فيلا سكويز » يمثل الأميرة الصغيرة « مارجريتا » .

افتتاحية

الحزن وقود

تـرك لـويجى بـرانـد يللو (١٨٦٧ — ١٩٣٦) حصيلة ضخمة من المسرحيات ، والروايات ، والأقاصيص ، والأشعار ، والمقالات النقدية والفكرية،كتبها فى ظروف نفسية ومالية بالغة القسوة والعُسرة ؛ كان يمكن أن يعصف بعضها بكاتب آخر ، ليست فيه جلادة براندِيللو ، وإصراره على متابعة المسير . . .

فقد ولد طفلاً ضعيفاً ، وشبّ صبيا ضامراً ، أنحف من أن تحمله قدماه إلى المدرسة . فاضطرت أسرته أن تعيّن له مدرساً خاصا ، اكتشف فيه خامة عبقرى ، فدفعه إلى الجدّ والتحصيل ، ولم يخيّب التلميذ أمل أستاذه فيه .

وبعد إتمامه الدراسة الثانوية ، التحق بجامعة باليرمو ، ثم جامعة روما ، ولكنه هجرها إلى جامعة بون الألمانية بسبب شجاره مع أستاذ اللغة اللاتينية . وبعد حصوله على درجة الدكتوراه فسخت خطبته لابنة عمّه التى دامت خمس سنوات . ولما لم ينجح فى الزواج من حبيبته الألمانية ، حمله أبوه على الاقتران من ابنة أحد شركائه فى التجارة ، كى تتوحّد مصالح الوالدَين ، والفوائد للزوجين الشابين . . . وهنا أنكرت عليه الأقدار أن يهنأ . . .

ففى عام ١٨٩٩ أصيبت زوجته بانهيار عصبى ، عقب ولادتها ابنها الثالث . ولقد أزمن معها هذا المرض حتى آخر عمرها الطويل ، وألقى بحياتها الوديعة إلى عاصفة سوداء مستبدة من الأحزان والآلام وفى عام ١٩٠٣ انهار منجم الكبريت الذى استثمر فيه والده كل أمواله ، بما فى ذلك بائنة زوجة الكاتب الذى كان يشق طريقه فى عالم الفكر والأدب دون أن يحمل همّ نفقات المعيشة .

أملقت الأسـرة إملاقـاً شـديـداً ، وحاصرتها الحاجة ، ونشط الفقر يطارد براندِيللو حتى تدهورت صحته ، كما تآمرت عليه حالة زوجته العقلية ،التى كانت تزداد سوءاً . فقد اشتدت عليها نوبات الخبل والتشنج ، وتملكتها نزعة ساديّة من الغيرة تسلّطت بها على زوجها حتى أحالت حياته إلى جحيم لا يُطاق . ولما وصلت حالتها إلى الجنون الكلّى أدخلت مستشفى للأمراض النفسية والعصبية ، وخرجت منه بعد فشل العلاج ، ولكنها عادت إليه فيما بعد كى تظل به حتى نهاية حياتها عام ١٩٥٩ .

ولم تتوقف النكبات . . . إذ توفيت والدة براندِيللو ، وامتنع والد زوجته عن مدّه بالمال ، وتفاقمت غيرة قرينته الجنونية ، فاتهمته جسديًا فى ابنتها الوحيدة ليانا التى كانت تعطف على والدها التعس ، فاضطرت الإبنة وقد استولى عليها فزع شديد إلى الهرب من البيت ، والاحتماء عند أقاربها فى فلورنسا .

وعندما وقعت الحرب بين ايطاليا والنمسا والمجر ، وقع ابنه استيفانو أسيراً وجريحاً فى أيدى الأعداء ، بل وجند ابنه الثانى فاوست ووقع هو الآخر أسيراً . ثم أطلق سراحهما فيما بعد .

كانت تلك النكبات تتتالى عليه ، وهو يجاهد فى دفن همومه فى السهر والكتابة والتدريس كى يضمن لقمة عيشه . وإذا كانت هذه النكبات قد عجزت عن أن تشلّ عزيمته وتوهن فكره ، إلا أنها كانت تنجح فى أن تملأه بأحزان متزايدة ، كانت تتحوّل إلى وقود مقدّس يبعث فيه الحرارة ، والقدرة على تشغيل ملكاته الإبداعية . كان يكافح ضدّ الأزمات العصبية ، وهو يعمل ، ويدخّن ما يزيد على مائة لفافة تبغ فى اليوم الواحد . مما أصابه بذبحة صدرية عام ١٩٢٧ . . .

وعندما نال جائزة نوبل للآداب عام ١٩٣٤ كانت سحب الأحزان قد تحجّرت تماماً بداخله . فبعد أن انصرف مهنئوه بها ، مع الصحفيين الذين فرغوا من أسئلتهم والتقاط صور له ، انفرد براندِيللو بآلته الكاتبة ، ليكتب كلمة « مهزلة » خمسين مرّة . وبعد عامين تقريباً ، أصيب بنزلة شعبية حادّة ، أسلمته إلى الموت فى صبيحة اليوم العاشر من ديسمبر عام ١٩٣٦ . وفتحت وصيته فإذا فيها :

فليمّر موتى فى صمت . . وأرجو من أصدقائى وخصومى على السواء ألا يتحدّثوا عنه ، بل ولا يشيروا إليه . . لا نعى ولا تعزية حين أموت . ولا أريد أن يكتسى جثمانى بأى ثوب . . وإنما لفّوه عاريا فى كفن . وضعوه على السرير دون أن تحوطه أزهار أو شموع متقدة . أما موكب جنازتى فليكن كأبسط ما يكون . . مثل مواكب الفقراء . . بلا زينة ولا أبّهة . . وألا يصحبه أى أحد من الناس ، لا من الأهل ولا من الأصدقاء . يكفى تماماً عربة الموتى . . والحوذىّ . . والحصان . ثم احرقوا جثمانى . وبعد حرقه ذرّوه فى الهواء حتى يتبدد . . لا أريد أن يبقى من رماده شىء . . أما إذا تعذّر تنفيذ ذلك ، فليوضع رمادى فى قارورة ويدفن فى صخور قريتى اجرجنتى . . حيث ولدت »

ونفّذت وصيته ، وبعد أن تنقّلت الآنية الخزفية التى تحمل بعض رماد جثته فى عدة أمكنة ، استقرت فى فجوة ببطن صخرة حمراء ضخمة تقبع تحت أقدام شجرة صنوبر عتيقة فى قريته . . . .

ألا ما أصدق العبارة التى نقشت على تمثال الشاعر الفرنسى ألفرد دى موسيه : لا شىء يجعلنا عظماء ، غير ألم عظيم ●

إبراهيم حمادة

القاهرة

رئيس مجلس الادارة
أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

المشرف الفنى
محمود الهندى

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ١٠ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦/ ٧٧٥٦٤٩/ ٧٧٥٠٠٠

حبس مشاعرنا "الإنسانية" فى سجن المصطلحات المستوردة

عن اللغة العربية والعلوم النفسية الحديثة

د. يحيى الرخاوى

اللغة ليست إضافة لاحقة بظاهر الوجود البشرى ، الفردى أو الجماعى ، بل هى الوجود البشرى فى أرقى مراتب تعقده ، إذ هى التركيب الغائر الذى يمثل الهيكل الأساسى الذى يصدر منه السلوك ، وبالتالى فهى جزء لا يتجزأ من التركيب البيولوجى للمخ ، خاصة باعتباره القائد الحيوى المسئول عن نوعية وحركية مسيرتنا الجدلية المتضفّرة ، ذلك أن الدراسات الأحدث ، جنبا إلى جنب مع المراجعة الأوعى ، تشير أكثر فأكثر إلى أن المخ البشرى ، فى كليته ، إنما يتواجد فى حالة نشاط دائم ، دورىّ الأطوار ، بالغ المطاوعة[1] ، وأن تنظيماته المتداخلة تتعلق تعلقا شديداً بنوع ، وكم المعلومات[2] المتاحة .

سواء تلك المتمثلة فى الذاكرة الوراثية (الجينات) ، أم الواردة من معطيات البيئة المحيطة ، ثم من تفاعلهما معا فى جدل ولا فى دائم .

واللغة من هذا المنطلق ـ هى ذلك الكيان البيولوجى : الراسخ/المرن/المفتوح : معا ، وبالتالى فهى دائمة التشكيل والتشكل ، وليس « الكلام » إلا بعض ظاهرها فى سلوك رمزى منطوق أو مكتوب ، على أن الكلام وهو يؤدى بعض وظائفه للتواصل والاقتصاد ، يعود فيؤثر ارتجاعا على الكيان اللغوى ذاته ، أى على تنظيم وجودنا وفاعليته ، لذلك : فإن ما يصيب الكلام من وهن أو تشويش ، يفقده قدرته على الإثارة والحفز ، أو يطمس دلالته ويجهض ايحاءاته ، فيرتد كل ذلك مؤثراً على وجودنا/ لغتنا ، بما يمكن أن يهز معالم كياننا الحيوى الأساسى نفسه ، فنتعرض حتما إلى نكسة تدهورية منذرة بالانقراض .

لكن يبدو أن الظاهرة الوجودية التى قد تُصاغ فى « كلمات » هى ظاهرة أسبق وأشمل من التركيب اللغوى الذى يحاول احتواءها ، ناهيك عن اللفظ الذى يحاول إعلانها ، يترتب على ذلك أن يجد الإنسان نفسه فى مأزق حرج إذ يحاول عبور الهوة بين الظاهرة القبْلية المتحررة نسبيا من التشكيل اللغوى ، وبين احتوائها فيما يمكن التعبير عنه بالتنظيم الإشارى الدال عليها ، وأرجح أن هذا المأزق إذا ما وصل إلى بعض وعى صاحبه بشكل أو بآخر ، هو من أدق الخبرات البشرية ، وأى استسهال فى محاولة عبوره ، بالقفز فوقه تجاهُلاً ، أو بطمس الوعى دفاعا ، لابد وأن يترتب عنه إجهاض للمعرفة الأدق ، ونكوص إلى اختزال خطر ـ وقد رجّحت أن بعض محاولات تحديد مصطلحات علمية ، أو تحديث المعاجم بصورة عصرية متخصصة ، إنما يقع فى هذا المحظور .

وهذا المقال هو محاولة للتنبيه إلى هذا الخطر الزاحف .

وتظهر آثار هذا الخطر بوجه خاص بشكل محدد فى محاولات العلوم النفسية صياغة الظواهر الكيانية الأساسية ، والوظائف النفسية الأشمل ، فى إطار اصطلاحى محدد ، لا يكاد يصلح للإحاطة بالظاهرة ، بل ربما يؤذى العملية المعرفية من حيث لا نحتسب ، فضلا عّما يترتب على ذلك من تشويه للكيان اللغوى = وجودنا الأعمق .

ولنتدرج أولا مع الخبرة الإنسانية بدءاً مما يمكن أن يكون « قبل اللغة » ، منتهين إلى التعريفات الاجرائية ، مارّين ببعض محاولات الإبداع الشعرى ، عارجين على بعض الأمثلة من السكون أو التحريك المعجمى :

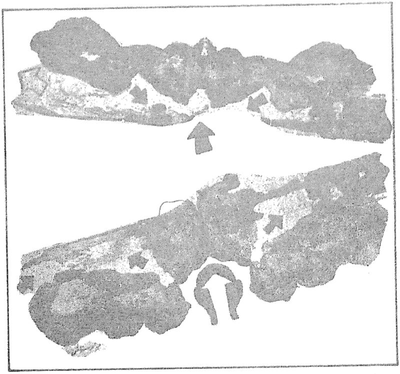
(١) وأحسب أنه بالنسبة للكائن البشرى ، فإنه يصعب- بماهوبشر- أن نفترض أن ثمة مرحلة معرفية يمكن أن تعتبر أنها مرحلة « ما قبل اللغة » ، ذلك أنه قد توجد مرحلة « ما قبل الكلام » أو مرحلة ما قبل اللغة القائمة (مرحليا) ، لكن يبدو أنه يستحيل أن توجد ظاهرة بشرية أصلا ليست ملتحمة التحاما

٤ • القاهرة • العدد ٣٧ • ١٥ جمادى الأولى ١٤٠٧ هـ • ١٥ يناير ١٩٨٧ م •

كاملا بلغتها ، بمعنى تركيبها الحيوى الغائر ، وعادة لا تصل هذه المرحلة اللغوية الأولية إلى الوعى الكامل فى الحياة العادية ، لكنها فى بعض الخبرات الإنسانية الأعمق يمكن أن تقترب من الوعى بدرجة أو بأخرى ، وأشهر مثل ذلك هى الخبرة الصوفية الأصيلة على اختلاف مستوياتها ، إلا أن طبيعة هذه الخبرات فى هذه المرحلة تحول دون إمكانية تناولها بالأدوات التعبيرية العادية ، ناهيك عن الفراسة المنهجية ثم الخضوع للوصف الكلامى ، وبالتالى فهى مرحلة تنذر بالخطر إذا استسهلنا القفز منها إلى أقرب ما يمكن أن يحتويها من تراكيب لغوية سابقة التجهيز ، أو ألفاظ محكمة « ساكنة » ، والتاريخ الطويل (المجهول) للمعرفة الباطنية (أو الجوانية) ، وللتواصل غير اللفظى إنما يشير إلى حقيقة جانب من جوانب وجودنا البشرى لابد من استنتاجه وتصوره واحترامه رغم العجز عن الإحاطة به ، ذلك أنه لا ينبغى أن يكون العجز عن التواجد فى ألفاظ محدودة مبررا للإنكار الدفاعى ، وإلا فنحن نتنازل عن أصل من أصول وجودنا الأعمق بلا مبرر إلا الخوف من سوء الفهم ، أو القصور عن دقة التناول ـ وهذا وذاك مبرران للحذر ، والصبر ، والتأجيل ، والبحث عن الوسيلة المناسبة ، ولكنهما أبدا ليسا مبررين لإنكار الحقيقة الأولية : الأهم والأخطر ، وهى : **إن الظاهرة الوجودية اللغوية هى أصل الأصول ، ظهرت أم لم تظهر فى متناول السلوك ، بما فى ذلك السلوك الكلامى .**

(٢) تأتى بعد ذلك إلى مرحلة « الشعر » ، وهى مرحلة الجدل الحركى الولافى بين الظاهرة الوجودية الأعمق ، إذ تتفجر فى علاقات وتركيبات جديدة ، وبين التشكيل اللغوى السابق لها مباشرة ، والعاجز عن استيعابها تماما ، ويلزم الشعر ، فينشأ ، حين ترفض الظاهرة أن تظل كامنة فى ما ليس لفظا متاحا للتواصل ، وفى نفس الوقت حين ترفض أن تحشر نفسها فى تركيب لغوى جاهز (مسبق الاعداد) ـ فالشعر هو عملية إعادة تخليق الكيان اللغوى فى محاولة الوصول إلى أقرب ما يشير إلى الخبرة الوجودية المنبثقة ، ومع النجاح النسبى لهذه العملية ، تزيد اللغة ثراء ، أى ينمو الكيان البشرى إذ يتجدد نوعيا ، وهذا ما يعنيه بعض النقاد والشعراء من أن القصيدة تخلق الشاعر فى نفس الوقت الذى يخلقها الشاعر .[٣]

(٣)لكن ، ليس كل انسان شاعرا (وإن كان ينبغى أن يكون كذلك بهذا المعنى الأعمق والأشمل للشعر) ، لهذا فإن الشخص العادى سرعان ما يختزل خبرته اللغوية/الوجودية الأعمق إلى أقرب لفظ سائد ، فيتعامل أكثر فأكثر ، بأقل فأقل « مما هو » فضلا عما يمكن أن يكونه ، لكن عدم اقتصار الشخص العادى فى



تعامله ، وظهوره ، على « الكلام » كوسيلة أولى ، أووحيدة للتعبير والتواصل المعرفى وغيره ، لابد وأن يخفف قليلا ، أو كثيرا ، من آثار هذه المضاعفة المتواترة ، تلك المضاعفة التى تتكثف ، وتتفاقم ، حين نرضخ لمزيد من تحديد الحركة بتقديس « المقر » من المصطلحات العلمية الجامدة ، ذلك أن تلك المصطلحات لا تظل محدودة فى مجالها المتخصص بالنسبة للعلوم الإنسانية خاصة ، بل هى تمتد عن طريق الوصاية التخصصية ، والإغارة الإعلامية على وعى الناس ، تمتد حتى تشغل مساحة رحبة من حياتنا اليومية .

(٤) على أن الإغارة الإعلامية لاتزال تلاحق وعى الناس ، تفرض عليهم ألفاظا قاصرة ، بل وتساهم من جانب آخر فيما يؤدى إلى رخاوة فى اللغة ، وتخلخل فى المفاهيم ، وأكتفى هنا بالإشارة إلى ظاهرتى « التعتيم » و« التقريب »[٤] ، لأن استعمالهما استشرى فى التأثير على اتجاهات مجاميع الناس ، وحركة مشاعرهم فى مجالىّ السياسة والدعاية بوجه خاص ، حيث درج المناورون على استعمال الألفاظ المحملة بالمشاعر ، والمثيرة للاحتياج ، بطريقة تجعل اللفظ مجرد غطاء لإخفاء معالم المحتوى الضائع بين ألاعيب السياسة وانفعالات العامة ، ومن ذلك فرط الاستعمال المغرض لألفاظ مثل : « الحرية » ، و « الديمقراطية » ، و « الاشتراكية » و « الثقافة » ، و « الحضارة » ـ حتى أصبح من الممكن أن يدل اللفظ على الشىء ، ونقيضه ، أو على الجزء بدل الكل ، أو العكس ، كما يتغير المضمون بتغير قائل اللفظ وغرضه ، فى وقت بذاته .

وتساهم ما يسمى بالعلوم النفسية فى تبرير وتشريع هذا الخلط وسوء الاستعمال المشبوه القصد ، مثلما شاع فى إدخال بعض مصطلحات الطب النفسى (السياسى !!!) فى مجالات المناورات المفاوضاتية .

(٥) على أن دور المعاجم فى إنقاذ اللغة من هذه الفضفضة والرخاوة هو دور محدود ، وتتوقف آثاره على فهم معنى ومرحلة وظروف كل معجم ، إذ ينبغى التنبيه ابتداءً على أن المعاجم ما هى إلا إعلان مرحلة « فى تطور اللغة » وليست فرض وصاية على حركيتها ، ولعلنا نلاحظ أن أغلب المعاجم الأقدم[٥] تقوم بوظيفتها بأكبر قدر من المرونة حين تعرض اللفظ فى حركته فى أكثر من اتجاه ، حسب موقعه من السياق ، أو حسب تشكيله ، أو حسب حرف الجر اللاحق به (أو السابق عليه .. الخ) ، فهذه المعاجم لا تعطى للفظ تعريفا محددا ، وإنما تورده مباشرة فى استعمالاته المتنوعة حسب السياق الذى لا يقتصر على الجملة الواحدة ، بل قد يمتد إلى الفقرة الكاملة (أو حتى الموضوع) ـ وهكذا تقوم مثل هذه المعاجم بدورها فى عرض « مجالات الاستعمال » ، وتوجهات الدلالة » أكثر من حبس اللفظ فى تعريف ساكن ، الأمر الذى يغلب على المعاجم الأحدث فالأحدث[٦] ، والذى كاد أن يجعل المعاجم بمثابة المُسَكِّن لحركة اللفظ حتى الصمود العاجز ، وهذا هو الخطر بعينه .

(٦) فإذا انتقلنا إلى السجن الاصطلاحى (العلمى مثلا) فإننا قد نجد مبررا قويا يؤيد ـ بل ويدعو إلى ـ التحديد المبدئى لمضمون أى لفظ يرد فى الاستعمال العلمى ، وخاصة فيما

يتعلق بإتخاذ منهج إجرائى محدد لفحص ظاهرة بذاتها ، إلا أنه فى مجال العلوم الإنسانية خاصة ، لابد أن ننتبه إلى أن هذا التحديد ـ مع فائدته المبدئية ـ إنما يحمل مخاطر الاختزال والتسكين معا ، وللتوفيق بين ضرورة التعريف ، وبين مخاطر التقليص والهمود ، لابد من تحديد هذا الاستعمال الخاص ، وقصره على إجراء بذاته ، بحيث يكون إجراء موقوتا ومشروطا بشروط الدراسة الجزئية المختصة بجانب معين من الظاهرة المعنية ، لكن الذى يحدث فى واقع الحال ، فى أغلب الأحيان ، هو غير ذلك تماما ، حيث يؤثر الاستعمال الخاص على الاستعمال العام تحت زعم أن ما هو تعبير علمى هو أدق وأصدق مما هو استعمال شائع ، وهكذا يختلط المفهوم العلمى بالمفهوم العام ، ثم يتراجع المفهوم العام رغما عنه حتى يختزل ما يحتويه ، فتتضاءل الظاهرة قسرا داخل مفترضات علمية (= شبه علمية) غير جازمة وغير مفيد تعميمها ، بل هو حتما ضار وخطر .

وبالنسبة للعلوم النفسية بوجه خاص ، كما تتناولها اللغة العربية حديثا ، فقد وقعت فى أخطاء عديدة جعلتها تتحرك فى نطاق شديد الضيق وهى تتناول بعض ظاهرات مترامية الأبعاد مكثفة الشمول ، وأهم هذه الأخطاء أن بداياتها مستمدة من « ترجمة » لما سبق بحثه فى بيئة أخرى ، بلغة أخرى ، ثم إن هذه الترجمة لا ترجع إلى فحص الظاهرة المعنية أساسا ، وإنما تبدأ من اجتهاد معجمى (ترجمى) قاصر ، وحتى بعد هذه البداية المشبوهة لا ترجع هذه العلوم إلى التاريخ التضمينى اللغوى للفظ المستخدم ، فتكون النتيجة فى النهاية : **أننا نتحرك على أرض لا نعرفها ، فى مساحة لا تسعنا ، منقطعى الجذور عن تاريخنا من ناحية ، وعن نبض وجودنا اللغوى الأصيل من ناحية أخرى .**

وبما أن هذه المضاعفة الأخيرة هى أقرب ما يكون إلى تخصصى ، فسوف أقدم فيها بوجه خاص ما قد يدعم ما أزعمه فى هذا المقال من مخاطر حبس مشاعرنا الإنسانية فى سجن المصطلحات المستوردة .

وبدءاً من منطقة بالغة الحساسية شديدة الأثر ، وهى المنطقة الخاصة بما يسمى عاطفة أو إنفعال أو « وجدان » ـ سيكون انطلاقى لمناقشة لفظ الوجدان فى أصله اللغوى ، بالمقارنة بمحاولة اختزاله إلى مصطلح علمى[٧] ، وذلك كمثال لما أعنى من أسبقية الظاهرة الكيانية اللغوية على ما يليها من محاولات علمية إختزالية خاطئة ، كما سأحاول أن أقدم هذا اللفظ ابتداء فى حركته المتشعبة ، وتوليده المتفجّر ، لإثبات خطورة (أو استحالة) اختزاله إلى ماهو دونه ، فضلا عما هو غيره ، ولعلى بذلك أنجح فى بيان قدرة اللغة العربية على الإيحاء بالوافر من التوجهات الواجب الاستجابة لها إذا ما أريد الاقتراب الأدق من حقيقة الظاهرة البشرية كما أحاطت بها لغتنا القادرة .

ولفظ « وجدان » هو مصدر من فعل « وجد » (بفتح الجيم وكسرها) ويختلف مفهوم مشتقات هذا الفعل واستعمالاتها باختلاف رسمه ، وتشكيله ، وحرف الجر الملحق به ، ثم السياق الوارد فيه .

فهو يتضمن أبعادا متعددة فى مجالات مختلفة ، لكنها متداخلة بالضرورة :

١ ـ ففى مجال ماهو انفعال/عاطفة ، نجد أنه قد يعنى [٨] :

(١) الحزن : وجد فى الحزن وجدا ، وتوجّد لفلان : حزن له ، وبدون حرف جر : أنا أجد وجدا : وذلك فى الحزن .

كما يعنى (ب) الغضب : وجد عليه (فى الغضب) ، فى الحديث : إنى سائلك فلا تجد على . كذلك يعنى (جـ) الحب : وجد به وجدا ، فى الحب ، وله بها وجد : وهو المحبة . وأيضا (د) الكراهية : أوجده على الأمر : أكرهه .

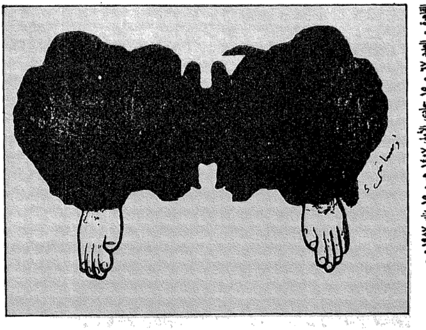
٢ ـ وفيما يتعلق بمعنى المعرفة والتبيّن : نجد أنه يستعمل عادة بلا حرف جر : وجد زيدا ذا الحفاظ ، « ووجدك عائلا فأغنى » ، وقريب من هذا معنى العثور على ، أو الحصول على : أوجده الشىء جعله يجده : يظفر به .

٣ ـ لكن ثمة معنى يتعلق بالإبداع والخلق : أوجده الله : أنشأه من غير سابق مثال ، وهو أقرب إلى الوجود بما هو ضد العدم ، وجد : خلاف عدم .

٤ ـ وتمتد المعانى إلى ما يتضمن ما هو أكثر عيانية فيما يتعلق بالإشارة إلى : السعة ، والكثرة ، والبسط ، ومن ذلك : أوجده الله : أغناه بعد فقر ، وقواه بعد ضعف ، ويجد جدة : استغنى غنى لا فقر بعده ، ثم الوجد السعة « أسكنوهم من حيث سكنتم من وجدكم » ، وأخيرا فالوجد : منقع الماء .

فإذا كان لفظ الوجدان أن يحمل كل تلك المعانى فكيف نرضى أن نقصره ـ حتى كمصطلح علمى ـ على استعمال أقرّه المجمع اللغوى اصطلاحيا ليعنى : أولا : كل احساس أولى باللذة أو الألم ، وثانيا : (يدل) على ضرب من الحالات النفسية من حيث تأثرها باللذة والألم فى مقابل أخرى تمتاز بالإدراك والمعرفة ـ وما جاء من أن هذا هو الاستعمال فى الفلسفة لا يستبعد الاستعمال ذاته فيما يسمى بعلم النفس .

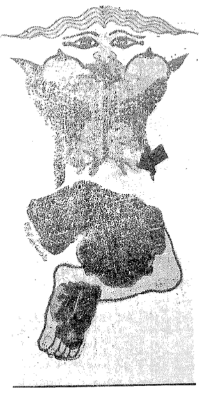
فإذا انتبهنا إلى المحاذير التى قدمناها فى بداية هذا المقال راعنا تصور الآثار التى يمكن أن تترتب على هذا الاستعمال الضيق ، الذى حتما سيبعد لفظ الوجدان بكل إيحاءاته السابقة وشموله المترامى عن أى معنى سوى هذا التعريف الخامل ، فهو (لفظ الوجدان) سينفصل ـ بذلك ـ عما هو نبض إنسانى أعقد تركيبا وأشمل إحاطة ، وأعلى ولافا ، ثم هو (الوجدان) سوف يُثلم كأداة معرفية أسبق عن ، وأحدّ من ، ما يسمى تفكيراً (تجريديا) ، ثم أين يذهب تاريخ اللفظ وتوجّهاته المعقدة المتضفرة فى ذات اللفظ بين الدفع العاطفى المختلف الإتجاه ، وبين الإبداع من العدم مغلفاً بالقدرة المعرفية المدركة إدراكا سبقيا متصلا بالسعة والقوة والرّى والطمأنينة ؟؟، ألا يبدو كل هذا من حركة اللفظ كما تجلت لنا مما سجلته بضعة معاجم ؟ فما بالك بتاريخه الحقيقى حتى تضمن ذلك ، أفلا يشير ذلك إلى أننا لو رضينا بالاستعمال الأحدث للفظ الوجدان بهذه الصورة المختزلة فإننا نتنكر لحقيقة اللفظ وتاريخه ؟ إذ نحن نبتعد حتما عن



الظاهرة التى نشأ أصلا مواكبا لها فى محاولة احتوائها أو الدلالة عليها ـ ولا يحتج محاورٌ بأن الاستعمال الأدبى والعام شىء ، فى حين أن الاستعمال الفلسفى والعلمى شىء آخر ، لأنه إذا جاز هذا الفصل التام فى العلوم البحتة ، فهو لا يجوز إطلاقه فى العلوم الانسانية ، والنفسية خاصة ، ثم إننا بهذا الاختزال إنما نلصق لفظا عريقا كلافتة على ظاهرة لم نتبين معالمها أصلا ، بدلا من أن نستلهمه ما ينبغى أن نبحث فيه ، لأن اللفظ إذْ نشأ وتطور ، إنما نشأ وهو يلامس ظاهرةً ، ثم هو يحاول احتواءها، فيكشفُ ويكتَشف تعدد وجوهها ، وثراء عطائها ، فيتحرك فى سياقات متعددة ومتنوعة ، ثم يلحق به حرف مساعد ، أو تسبقه أداة موضحة ، فيقترب ويبتعد ، ويجتهد لاحتواء مضمون مناسب لما يريد وصفه ، ثم يعجز ـ عادة ـ فتفيض عن حدوده تولدات الظاهرة الأرحب ، فيلاحقها باستعمال جديد ، أو يساعده لفظ جديد وهكذا .

ولقد قلنا سابقا ان الظاهرة أسبق من تسميتها ، ولكنها ليست بالضرورة أسبق من لغتها الأساسية ، ذلك أن التركيب اللغوى الغائر هو أسبق حتما من التحديد اللفظى (المعجمى بالذات) ـ ونذكر القارىء هنا أيضا أن التحديد اللفظى المتنوع فى السياق هو أسبق من التحديد العلمى المصطلحى ، لكن التحديد العلمى فى هذه المنطقة بالذات من العلوم النفسية ـ يرتد حتما بالأثر المختزِل والمشوِّه لما هو أشمل لغة وأرحب وجودا .

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى محاولة إبداعية عربية (محدودة ومبتورة) اتخذت من هذا اللفظ (وجدان) منطلقا لتقديم ما أسمته ثورة فلسفية[٨] ، ولا أقول أن هذا اللفظ بمدلولاته اللغوية هو الذى أوحى لصاحب هذه المحاولة بانطلاقته المبدعة ، وانما أرجح أن صاحب هذه الفلسفة حين نبض برؤيته التى تجاوزت اللغة السائدة ، إذا به يجد نفسه يقترب من أصول لغته ليلتقى بأقرب ما يمكن أن يضمِّنه خبرته ، وهو لفظ الوجدان المتعدد التوجه ، والحاضر حضوراً شاملاً فى أكثر من مجال وسياق ، ومع تفاعل الفيلسوف مع لغته ، استطاع أن يعيد



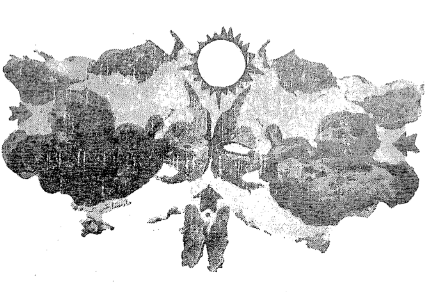
النظر ، وأن يجدد ، وأن يضيف ، وأن يجتهد ، وأن يتخطى سجن الساكن والمستورد جميعا ، وأهم ما فى فلسفة تيسير شيخ الأرض هذه (بما عليها) أنها تقرر ضرورة الرجوع إلى الوجود ، لا القناعة بالمجردات العقلية ، حيث « الوجدان أصل الذات التى يكون العقل جانبا من جوانبها » ـ ولن أتطرق هنا إلى استعمالات الفيلسوف لكلمة « الوجدان » والتى بلغت أكثر من ستين استعمالا أصيلا ، من أول أنه « القبض على الوجود » إلى أنه « الذات الأخلاقية إذا ما أضيف إليها القوة البديعية حيث يصبح الخير والجمال مضمونه النزوعى » .

وأكتفى بهذه الاشارة التى أردت بها أن أؤكد أن حوارنا مع لغتنا فى حركتها الحرة هو الذى يسمح لأفكارنا الجديدة أن تجد ما يحتويها ، ولو نسبيا ، أما اختصار رؤانا ومشاعرنا إلى أقرب لفظ ينقل ما سبقنا اليه أبناء لسان آخر ، فهذا هو الخطر الذى كتبت هذه الدراسة لأحذر منه حتى لو كان مصدر هذا الخطر هو مجمع لغوى ، أو مرجع علمى ، أو إجراء بحثى ، فحين عاد شيخ الأرض (على ما هو) إلى أصول لغته فى نبض جسده محييا تاريخه : قبض على وجوده (على حد تعبيره) فأبدع وأضاف غير هياب (وإن كان قد شطح حتى تجمد) ، أما استعمال لفظ الوجدان ـ كمثال ـ فى حدود الوصاية المصطلحية أو المعجمية الأحدث ، فهو يختزل اللفظ حتى يضمحل عطاؤه الأصلى ، فينكمش بلا فاعلية ، وتنطمس معالمه حتى يعجز عن الايحاء والإشارة إلى الاتجاهات التى سبق الإشارة اليها عبر تاريخه التضمينى الطويل ، وكذا إلى الاتجاهات الواعدة المتجددة حسب حركة صاحبها المبدعة .

لكن هذا اللفظ ـ الوجدان ـ ، ليس شائعا على كل حال فى الاستعمال اليومى لدى عامة الناس ، فإذا كنا قد أثبتنا ـ بمراجعته ـ الفرق الشاسع بين تاريخ تضميناته وشمول إيحاءاته ، وبين قصور تعريفه المصطلحى ، فنحن لم نثبت مدى أثر هذا الاختزال أو التشويه على الكيان الأعمق لمستعمليه هكذا ، حيث أن الإعلام لا يقحمه علينا ، والناس ـ عامة الناس ـ لا تتداوله بما يظهر مخاطر اختزاله ، لذلك لَزِمَ لإكمال هذه الدراسة أن ننتقى مثالا آخر أكثر تواترا بين الناس ، وسوف أحاول ذلك أملا فى كشف بعض حركة الإغارة والإحلال التى تجرى ليحل لفظ مصطلحى ساكن ، محل لفظ متحركٍ مرنٍ متفجر ، فى حياتنا اليومية ، ومن ثَم فى تحوير لغتنا (وجودنا) دون وعى كامل أو اختيار مسئول ، وقد اخترت لذلك تناول الظاهرة المتضمنة فيما يسمى « حزنا » فأقول :

إنه شاع مؤخراً أن الحزن هو شىء مرفوض أصلا : تماما ، وأنه ـ دائما ـ نقيض الطمأنينة والسعادة والرفاهية . . ومع انتشار هذه الشائعة ، على مستوى « التصريحات النفسية »[١٠] خاصة ، أخذ لفظ « الاكتئاب » يحل محل لفظ الحزن رويد رويداً ، حتى كاد أن يصبح أى حزن مهما كان حفزه ، أو نبضه ، أو اتجاهه ، أو توليده ، أو غائيته ، أو مضمونه ، أصبح أى حزن وكل حزن مطالبا بأن يقبع داخل

● **الاغارة الاعلامية تلاحق وعى الناس ، وتفرض عليهم ألفاظاً قاصرة وتؤدى إلى رخاوة فى اللغة وتخلخل فى المفاهيم .**



حروف اللفظ الجديد « اكتئاب » - ومع أن **ظاهرة الحزن هي أعمق وأرسخ وأقدم وأدق من كل وصف حاول أن يلمها أو يحتويها أو حتى يحوم حولها ، فإن حضورها اللغوى الأصيل قد استطاع أن يقترب من حقيقتها بشكل أو بآخر ، ولكن حين تسلل « الاكتئاب » زحفا على نبضها خنقها أو كاد ، فقد تضخم هذا اللفظ (الاكتئاب) وألح (بالعلم والإعلام معا) حتى كاد يطمس كل ما عداه** ، فينعكس هذا كله على الكيان اللغوى للظاهرة الأصلية حتى يخل - بالتالى - بحقيقتها أو يشوه جوهرها ، بتحريكها إلى ما ليس هو ، أو قل : بتسكينها فيما ليس هى ، وهذا خليق بأن يجمد المسيرة الإنسانية فى ارتقائها الحيوى والرمزى معا ، لأنه ناتج عن وصاية مفتعلة ، وليس عن جدل طبيعى خلاق .

ولكن دعنا نبدأ من البداية :

فالحزن - فى عمق أصوله - هو جزء لا يتجزأ من طبيعة الوجود البشرى : مواجهةً فدَفْعاً ، ولا أميز هنا بين حزن دافع وحزن معجِّز ، لأن طبيعة دورته تجعله يتناوب حتما بطأً وإسراعاً ، وضوحا وخفاء ، فى ظاهر السلوك بمايوحى بمثل هذه التفرقة التى إن صحت ، وصحيح بعضها ، فإنها لا ينبغى أن تكون تكئة للاستسلام للرفض التدريجى لكل ما هو حزن تحت ضغط الإعلاء من مطلب « الرفاهية » كمرادف للصحة والسعادة ، بل .. و .. الحضارة (كما شاع مؤخرا) ، وبالتالى ، ورغم التفرقة السابقة التى نتساها من إلحاح التشويه المنظَّم للظاهرة الأصل ، يصبح كل حزن هو ضد هذه القيم جميعا (الرفاهية/الصحة/الاسترخاء الحضارى .. الخ) إذ يتسحب لفظ الاكتئاب بديلا زاحفا يكاد تمتلىء به الساحة .

ولْنبدأ بإلقاء نظرة سريعة على ما يقال له « اكتئاب » كما تجمد داخل المصطلح العلمى أولا ، فنجد أنه « الإحساس بالحزن وسوء المزاج » ، أو أنه « صعوبة فى التفكير .. وكساد فى القوى الحيوية وهبوط فى النشاط الوظيفى » أو أنه « الشعور بالعجز واليأس وعدم الكفاءة والحزن »[١١] ، وهذا كله صحيح بدرجة ما ، وفى حدود ما ، فإذا انتقلنا إلى كيف عرضت المعاجم للفظ الكآبة ، نجد أنها أكدت على الكم « الكآبة هى شدة الهم والحزن » ، وبعضها أكد على ما هو كسر وانكسار « الكآبة سوء الحال والانكسار من الحزن ، واكتأب : حزن واغتم وانكسر ، وأخيرا فقد تصل الشدة والكسرة إلى الهَلَكة » أكآب : وقع فى هلكة « فشروط الاكتئاب لغةً - من الشدة والكسرة والهلكة - تبدو لازمة بما لا يترادف مباشرة ، وبلا تحفظ ، مع ما هو حزن (تعميما) ، إلا أننا من واقع سوء الاستعمال وفرط الاستسهال رضينا بهذا الإحلال ، حتى أصبح كل ما « يكدر المزاج » أو « يهدد الرفاهية » مهما كانت درجته أو وظيفته هو كآبة ، وبالتالى فهو مرفوض بعد أن انسلخ عما هو حزن بمعناه الأصلى ، ثم إن المسألة ليست فى التأكيد على أن ما هو حزن هو أقل شدة من الكآبة أو أصلب عودا ، بل فى محاولة بيان أن الحزن هو لفظ آخر له مضمون أشمل ، أو أدق ، أو أرق ، أو أنشط ، أو أكثر غورا ، أو هذه الصفات جميعا وغيرها ، وباستشارة المعاجم كمنطلق (وليس كمنتهى) نجدنا نكاد لا نرضى بالبداية بوصف الحزن بما هو مقابل نقيضه ، باعتبار أن علينا أن نتعرف على الحزن على أنه : « نقيض الفرح وخلاف السرور » ذلك أن لفظ الحزن ، وخاصة إذا ما أخذنا فى الاعتبار تنويعاته التشكيلية ، إنما يتضمن غير قليل من إيحاءات الجدية والخشونة والدفع ، بحيث يصعب فصل هذه الايحاءات عن مُتضمنه العاطفى (الانفعالى) ، فالحزن - أيضا - ضِدّ السهل المنبسط ، حزن المكان حزنا : خشن وغلظ ، والحزن : ما غلظ من الأرض ، والحزن فيه مواجهة وعناد ولقاء وشدة[١٢] « شيخ إذا ما لبس الدرع حرن سهل لمن ساهل حزن للحزن » ، إذن ؛ فليس فيما هو حزن : كسرة ، أو هلكة ، وليس فيما **هو إكتئاب حفز أو مواجهة أو عناد أو خشونة** - لكن الخلط فى ازدياد ، والزحف لا يتوقف ، حتى أن اللفظ المقابل للاكتئاب بالإنجليزية Depression قد دخل إلى الاستعمال اليومى[٤] حتى أصبح كثير من الناس يتحدثون عن مشاعرهم العادية بأن عندهم اليوم « ديپرشن » قلّ أم كَثُر ، حفَزَ أم كَسَر ، وبالرجوع إلى لفظ Depression فى اللغة الإنجليزية (الوصية الأولى على وجودنا المستعار)نجد أن هذا اللفظ إنما يفيد أساسا معنى الحزن فى أسطع صوره ، ومعنى الهبوط فى شكله العيانى (إلى أدنى) ، ومعنى العتامة Gloominess والهمود ، وحتى فى الاستعمال الاقتصادى الاجتماعى هو يشير إلى ركود السوق والبطالة[١٢] ، وليس هذا مجال التطرق إلى تفصيل تاريخ هذا اللفظ بالإنجليزية ، أو علاقته ببعض مترادفاته أو مُوَاكِبَاته من ألفاظ أخرى مثل Dejection أو Grief أو Boredom، فكل هذا قد ينحرف بنا إلى استطراد مسهب يخرج عن هدف هذه الدراسة ، لكننى رجعت إلى اللفظ الإنجليزى لأنه مصدر الإغارة الزاحفة إلى لغتنا العلمية أولا ، ومنها إلى لغتنا اليومية ، حتى كاد يصبح هذا اللفظ الأجنبى بأصوله وحدوده هو الوصف المقرر الذى يحدد حركة مشاعرنا ، كل هذا ونحن مستسلمون لوهم دقة المصطلح العلمى والحاح الملاحقة الإعلامية .

لكن المقاومة الواعية ضد هذه الإغارة المنظمة **من خلال حالة الشعر التى تتحمل مسئولية المواجهة العنيدة للحفاظ على لغتنا بتحريكها من أصولها الغنية إلى وعودها المترامية** ، وأقول حالة الشعر مستعيرا تعبير صلاح عبد الصبور حتى لا يقتصر الأمر على قرض الشعر ، ثم أستشهد به شاعرا فى مواجهة ما هو حزن فى قصيدته « أغنية إلى الله » .

(١) حزنى غريب الأبوين
لأنه تكون ابن لحظة مفاجئة
ما مخضته بطن
أراه فجأة إذ يمتد وسط ضحكتى

فهو يبدأ بأن يكتشف فى الحزن قدرته على ذلك الحضور المفاجىء ، الذى لا ينفى تراكما سابقا صامتا ، وهو أيضا فى هذا المقطع يعارض ذلك الاستقطاب المعجمى الذى يضع الحزن والفرح على أقصى طرفين متباعدين متضادين ؛ فهو يكتشف حزنه ممتدا وسط ضحكته ، ثم يروح يصنف الحزن كما عاشه ، (يعيشه) لا كما فرض عليه (أو استورده) .

(٢) لقد بلوتُ الحزن حين يزحم الهواء بالدخان

فيوقظ الحنين

ويهمنى هنا ـ رغم تحفظى فى نقدٍ سابق[١٣] ـ فعل « يوقظ » ، وإلى درجة أقل « الحنين » ، لما فى ذلك من إشارة إلى قدرة الحزن على الحفز والبعث ، ثم إلى ارتباطه بالعلاقة بالآخر ـ وكل ذلك يتنافى مع ما يشيع عن الحزن (بعد زحف الاكتئاب المصطلحى عليه) من إعاقة وهبوط هامد ، وهو يفتح وعينا لحركته المتحدية الأقوى .

(٣) ثم بلوت الحزن حين يلتوى كأفعوان
فيعصر الفؤاد ثم يخنقه
وبعد لحظة الإسار يعتقه

وهنا يجدر بنا أن نستعيد ما ذهبنا إليه لنؤكد ـ من واقع لغتنا العربية ـ هذه القدرة الطاغية التى يتمتع بها الحزن (هذا الحزن) فى إغارته المتمكنة على حركية المشاعر .

(٤) ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولا من اللهيب

ومن جوف هذه النار المتدفقة (جدولا) . . . يشرق الجديد نورا بعثا :

(٥) يتجمع فى إشراقة الغد

ثم لأول مرة يستعمل لفظ « الكئيب » ، فى زمن يمضى ، دون مواجهة ؛ وفيما يتعلق بما هو « ممات » ، وكأنه قد التقط ما فى لفظ الكآبة من فراغ ساكن ، بالمقابلة بما استشعره فى الحزن من حركة باعثة ، حتى أنى رجحت أن جذور هذا الفرح لم يروها إلا نهر الحزن ، فدبَّت الحياة فى الكآبة الممات .

(٦) ثم يمر لنيلنا الكئيب
ويشرق النهار باعثا من الممات
جذور فرحنا الحبيب .

لكن الشاعر واصل مواجهته للظاهرة فى حركتها الجدلية المولِّدة ، فتبين له بعداً آخر ، لعله النقلة بين ما هو حزن ، وما هو اكتئاب ، حين يعجز الأول أن يبعثَ ، أن يولِّد ، أن يفجِّر ، فلا يعود حزنا ، أو هو حزن لم يألفه ، لا يعترف به ، وكأنه يرفض ـ معنا ـ أن يكون هو حزننا الذى يحركنا ، فلعله الحزن المفروض علينا شائها ، أو مستوردا ، أو مجهضا ، أو عنينا :

(٧) لكن هذا الحزن مسخ غامض غريب

وبنظرة متأنية فاحصة لجدل الشاعر مع لفظ الحزن وهو يعايش الظاهرة المحتمل أن يحتويها ، نجد أنه نجح بدرجة مناسبة فى أن يعيد تخليق التراكيب اللغوية المتضفرة ، والمتآلفة ، والمتناقضة ، والمتعاقبة ، والمتبادلة ، بأمانة مغامرة دون أن يركن إلى مضمون سابق ساكن ، أو يحبس نفسه فى إيحاءات مصطلح ساكن ، أو معجم خامل ، وهذا هو الشعر .

● حوارنا مع لغتنا يسمح بأفكارنا الجديدة أن تَبعد ما يحتويها .

وقد يكون مناسبا أن أعرض لمحة من خبرة خاصة حين هاج بىَ الشعر فى مواجهة ما يلقيه فى وعيى بعض مرضاى ، حين أرفض ، ويرفضون ، أن تُختزل خبراتهم إلى مصطلح تشخيصىٍ عاجز :

يتحفز حزن أبلج
حزن أرحب من دائرة الأشياء المنثورة
الأشياء العاصية النافرة الهيجى
حزن أقوى من ثورة تشكيل الكلمات
حزن يصرخ بكما
يشرق ألما

حزن يستوعب أبناء الحيرة
يجمع أطراف الفكرة
يوقد نار الأحرف والأفعال

حزن يحنو ، يدمى ، يلهب ، يصرخ ،
يُحْيِى روحا ميتة ضجرة .

(من قصيدة للكاتب لم تنشر : الريح والأحزان) .



وأكتفى بهذا القدر ، لأنى قصدت إلى عرض مثال متواضع لعله يُبيِّن كيف يقوم الشعر بثورته على التهديد بسجن المشاعر والظواهر الأشمل داخل المصطلح العلمى الشائع ـ (وللأمانة فلابد من الإشارة إلى ما تحداني فى اتجاه معاكس وأنا أراجع لفظ الحزن فى التنزيل الحكيم مما لا مجال لتفصيله هنا[١٤])

وقد يكون مفيداً بنفس الدرجة ، أو أكثر أو أقل ، أن نسافر إلى بعض مترادفات ما هو حزن ، نستلهم منها أبعاد الظواهر الإنسانية (النفسية) فى أصولها ، لعلنا نتحمل مسئولية فحصها كما هى ، وكما توحى به ، لا كما نستورد شبيهاتها ، بما تطمسنا فيه ، ولا أجد متسعا فى هذا المقام لاستطراد مطول ، لذلك فسأكتفى بالإشارة إلى لفظ قريب وهام يبدو أنه شغل الشعراء الأقدم ، كما شغل لفظ الحزن ، الشعراء الأحدث ، وفى نفس الوقت ، فقد وجدت فى شكله وحركته ما يستلزم الإشارة إليه هنا كمثال توضيحى مساعد ، ألا وهو لفظ « الهم » ، بادئا بالعلاقة بين ما هو « هم » وما هو « همَّة »

فالهم لغة ينتمى أساساً إلى العزم على القيام بأمر ما « هم بالأمر ولم يفعله » ، لكننى لم أرتح للاستسلام هكذا لشرط أنه لم يفعله ، اللهم الا إذا أضفنا لفظ « بعدُ » أى أنه « لم يفعله بعد » ـ ذلك أنى حين عايشت اللفظ من الممارسة الذاتية والمهنية والإبداعية ، رجحت أن ثمة علاقة خليقة بالعناية ما بين الهمّ بمعنى الحزن ، والهمّ بمعنى العزم (على) ، والهمّ بمعنى الشدة (بما يحمل معانى الجدية والصعوبة والقوة جميعا ، المهمات من الأمور الشدائد) ـ وكل هذا يقربنا أكثر فأكثر من المعانى الإيجابية التى استوحيناها من حركية لفظ « الحزن » فكلاهما (لفظا الحزن والهم) إنما يؤكدان كيف أن الظاهرة التى تشملها أو تجمعها أو يحومان حولها . . الخ ، هى ظاهرة تتحرك لغويا/كيانيا ، من المواجهة إلى الألم إلى العزم إلى الشدة بما يشمل الخشونة والصلابة ، وكل ذلك يناقض معنى الكآبة (كما قدمنا) لغة ومصطلحا .

و أجده مناسبا هنا أن أعرج إلى ابن عربى كمثال لمحارب صوفى فحل ، لم يحبسه عجز الكلام المتاح عن محاولة وصف خبرته الفيضانية المنطلقة ، فراح يبتدع لغته المتجاوزة بكل إصرار ومغامرة ، وأجد فى هذا الاستشهاد ما قد يوضح بعض ما ذهبت إليه فى أول هذه الدراسة حين أشرت إلى أزمة المتصوف حين لا يجد لخبرته ما يحملها ــ بأمانة وإحاطة ــ من ألفاظ ، اللهم إلا من خلال مثل هذه المغامرات الشعرية الخطرة .

فالهمة عند ابن عربى[١٥] : قوة وطاقة محّركة ، وفيها يقول : « إنها تتوجه كطاقة بحركة عشقية » وأنها « تحمل صاحبها : تترقى فيترقى » ـ وكان ثمة علاقة جدلية بين « همة » و« إرادة »

الوصول ، فيناقش ابن عربى مراتب الهمة من همة « تنبه » ، إلى همة « إرادة » ، إلى همة « حقيقة » ، فيتدرج بذلك مع يقظة الوعى إلى تعاظم القدرة (النفس إذا تجمعت أثرت فى أجرام العالم) إلى التكامل مع الأمتناهى (جمع الهمم بصفاء الالهام) ، وأكتفى بهذا المدخل الذى أوضحت من خلاله كيف حاول ابن عربى أن يطوّعه لوصف درجات وعيه لأقول إنه نفس اللفظ الذى يشير إلى ما هو حزن ، مما يتواكب مع الوعى بآلام مواجهة الواقع بحجمه الموضوعى ، وقد تصبح الصورة أكثر اقترابا فوضوحا إذا استشهدنا بموقف بعض الشعراء القدامى مما هو « هم » بالمعنى الذى رجح عندنا :

يقول ذو الرمة :

وكنت اذا ما الهم ضاف قريته
مواكبة ينضو الرعان ذميلها

فالهم هنا يأتى ضيفا ، فيكرمه الشاعر ويحسن وفادته ، إذ يواكبه صبرا وتقبّلا وتحديا واثقا من أن السير الحثيث ، وحمية الحركة ، خليقان بأن ينضوا عنه فى حين مناسبة ، **وهذا الموقف الواعى هو أرقى بكل قياس مما أصاب مشاعرنا نتيجة للإغارة الاكتئابية المستوردة ، والتى جعلت الهم جسما غريبا ونشازا منفرا ينبغى التخلص منه أو اخفاؤه ، نفورا : ورفضا .**

أما امرؤ القيس ، فهو يلتقى بالهم ، أو بأنواع الهموم ، فى اختبار وجودى مواجه حين يرخى الليل — كموج البحر — سدوله « علىّ بأنواع الهموم ليبتلى » ، وهو يتلقى الهموم يهيجها الشوق روادعا « وهاج بى الشوق الهموم الروادع » .

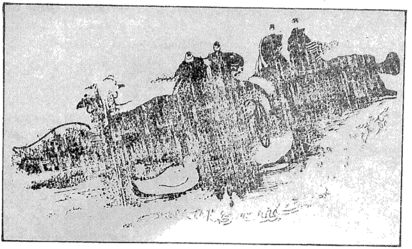
وأكتفى بهذا القدر مرجحا أن هِمّة ابن عربى فى ترقيها المتصاعد ، ليست بعيدة عن هَمّ ذى الرمة الضيف المواكب ، أو عن هُموم امرئ القيْس المختبرة والروادع ، وهذا ما أردت به أن أنبه على أن البداية من لغتنا الغائرة فى كياننا — وليس من المصطلح المجلوب إلينا — هى السبيل الصحيح للتعرف على حقيقة مشاعرنا وطبيعة وجودنا وحركية وجداننا

وبعد

فأعتقد أنه يحق لى بعد عرض هذه الأمثلة أن أحدد ما ذهبت إليه فى بداية هذه الدراسة فى صورة ترجيحات غالبة ، لابد وأن تحتاج إلى مزيد من البحث وإعادة النظر ، ومنها :

١ - أن الظاهرة أسبق من لفظها .

٢ - أن لسان كل أمة هو تاريخها الحيوى المتراكم فى عمق وجودها الآنى ، ولغتها بالتالى هى مُنطلق معارفها فى مجال ما هو ظاهرة بشرية « معرفية/وجدانية » .



٣ — أن هذه اللغة ـ حتى بحضورها المعجمى المحدود ـ فى حركتها الموحية ، هى المصدر الأول (وليس الأخير) فى تحديد التوجه نحو ما ينبغى ـ ويمكن ـ دراسته من ظاهرات .

٤ — أن الجدل بين هذا المصدر الأول ، وبين الموقف المتجدد منه هو المجال الأصيل لتحريك اللغة وتوليدها ، وهو الشعر .

٥ — إذن ، فإن ما يسمى بالعلوم الإنسانية ، والنفسية خاصة ، ينبغى أن تستلهم مادتها من لسان أهلها ، لا أن تستوردها ابتداء من « سلوك » غيرها ، كما ينبغى أن تستلهم منهجها من جدل الشعر ، لا أن تنقله من قياسات الظاهر ، وبهذا فقط : يمكن أن تؤصل وتضيف ، لا أن تختزل وتعيق .

٦ — إن تقديسنا لما هو علم ـ بالمعنى الحديث الضيق ـ ينبغى أن يُراجع **تماما حتى لا يصير النشاط المعرفى حكرا على فئة بذاتها ، تمارس من خلاله الوصاية على وجودنا ومشاعرنا ، مع عجزها عن الإحاطة بأقل القليل مما هو نحن ، بسبب انغلاقها الساكن فى مصطلحات جامدة (مستورد أغلبها) بما يفصلها حتما عن الظاهرة الأصل .**

٧ — لكل ذلك ، **فإن اللغة العربية بوجه** خاص ، يمكن أن تؤخذ باعتبارها من أثرى مصادر معرفة أبعاد مسيرتنا التطورية طولا وعرضا ، وعلى ذلك **فلابد أن تحتل مركزها المحورى فى أى محاولة للتعرف على حركية نمونا وامكانية بعثنا ، وبالتالى تصبح البدايات منها (لا مجرد الترجمة اليها) هى أكبر إلزاما مفروض على ضمائرنا ومحرك لفعل معرفتنا** . وعلينا أن نتوقع إذا أحسنا استلهامها أن تقف فى مواجهة اللغات الأخرى ـ بما تمثله ـ فى حوار حضارى يعود على الجميع بالتكامل المحتمل والحتمى إن كان الإنسان أن يواصل مسيرته من واقع إيجابيات بكل لسان .

وقد يترتب على إحياء حركية اللغة ـ هكذا ـ والبدء منها أن نواجه تحديات رائعة مضيئة مثل :

١ — أن الفلسفة ، التى كادت أن تُختزل إلى علم كلامى تجريدى منفصل عن الالتحام بالمسيرة اليومية وجدل الوعى ، يمكن أن يدب فيها نشاط معرفى وجودى حقيقى ، لتعود مغامرة كيانية ؛ تقوم بها ذات استوعبت أكثر من ذاتها ، فتستطيع أن تتجاوز مجرد إعادة ترتيب التجريد المُعطى والساكن والمُجَزّأ ، إلى اعادة تخليق التركيب المعرفى الغائر ، وتحريك الكل الجدلى فى صياغة جديدة متولدة ومولّدة ، فتعود الفلسفة تعبيراً عن العمق اللغوى الوجودى فى حركتة الدؤوبة (يقوم بها الأمى والبدائى والمثقف على حد سواء) .

٢ — وعلم التفسير (تفسير القرآن **الكريم) يمكن أن يتحرك من جديد ، بعد أن حبسته الألفاظ الساكنة ، والروايات المنتهية فى ما كاد أن يجعل ألفاظه الموحية مجرد أطلال تزاركها هى** ، قد نبكى عليها أو نفرح بها واقفين أو جالسين ، مع أنها كيانات حية لا بد وأن تتحرك مع الزمن فى كل إتجاه يمكن أن تعد به ، فتتجاوز نفسها إلى ما يتخلق منها ، وبهذا وحده نفهم النصيحة أنه اقرأ القرآن كأنه أنزل عليك « ونرفض حتما وصاية المصطلحات العلمية العاجزة فى محاولتها لاحتواء النص القرآنى الحيوى ، تحت زعم تفسير علمى ؛ أو ترويج عصرى ، الأمر الذى لم يقع فيه الهواة من العلماء (والمتعالمين) فحسب ، بل الثقات من اللغويين والمفسرين كذلك .

وعلى العلوم الإنسانية (النفسية خاصة) ، أن تعيد ترتيب اهتماماتها بحيث تكون منطلقاتها من واقعين أساسيين : الخبرة المباشرة ، واللغة الأم ، ثم تستعين بعد ذلك ـ لا قبله ـ بمسيرة المعرفة الموازية من كل حدب وصوب ، وبكل لغة أخرى ـ ومنهج .

٤ — أما الشعر ، فهو التحدى الدائم بطبعه ، وهو ـ بأوسع معانيه ـ (بما هو شعر كما ورد فى أوله هذه الدراسة) هو خليق مسيرتنا المبدعة فى جدله مع حركية اللغة لتحتوى خبراتنا فى مرونة متجددة بلا انقطاع .(١٦)

● الهوامش

(١) مفهوم المطاوعة العصبية Neural Plasticity يعنى قدرة الجهاز العصبى المركزى خاصة على التغير والتشكل «بل النمو والتطور ، تبعا لمؤثرات البيئة واستجابة للتبادل والتنسيق مع المستويات بعضها مع بعض .

(٢) المعلومات Information هنا تعنى كل ما يصل المخ البشرى من مؤثرات جاءت من الوراثة أو من البيئة المحيطة ، ولا يقتصر معنى المعلومة على ما هو شائع من معرفة رمزية محدّدة

(٣) أمضى أغافل المعاجم الجحافل
بين المخاض والنحيب
أطرحُنى
بين الضياع والرُّؤى
بين النبى والعدم
أخلّق الحياة أبتعث
أقولنى جديدا
فتولد القصيدة

(من قصيدة لم تنشر للكاتب : ياليت شعرى لست شاعراً)

(٤) بالإضافة إلى ظاهرتى التعتيم والتقريب قمت بنحت لفظ « التلتين » (لتّن : استعمل ألفاظا لاتينيه بحروف عربية ونطق عربى ، وقد فضلت ذلك عن لفظ التعريب المستخدم لهذا الغرض ، لأننا مع إفراطنا فى هذه العملية لا نضيف بل ننتقصُ منها ونمسخها .

(٥) مثلا : لسان العرب ، وأساس البلاغة .

(٦) الوسيط مثلا (وإلى درجة أخطر : المعاجم القائلة بتخصصها فى ترجمة فروع العلوم المختلفة)

(٧) سبق لى محاولة مراجعة ونقد ثلاثين تعريفا (بالإنجليزية) لما هو انفعال ، أوعاطفة مبينا قصورها جميعا عن الوفاء بتحديد الظاهرة المعنية ، وحين لجأت إلى استعمال لفظ « وجدان » تبين لى أنه لفظ أكثر احتواء ، وأدق نبضا من أغلب الألفاظ المقابلة والقريبة فى لغات أخرى ، حتى أننى اقترحت نقله كما هو إلى اللغات الأخرى متى ما نجحنا فى إستلهام ما يمكن أن يحدد الظاهرة التى يحتويها ، أويشير إليها ، انطلاقا من موقعه فى لغتنا نحن ، وحينذاك (كما اقترحت) سوف يكتب بالإنجليزية مثلا هكذا : Wigdan دون ترجمة .

أنظر : الإنسان والتطور ـ السنة الخامسة ـ ابريل ١٩٨٣ ص ١٠٨ ـ ١٥٠

(٨) أعتمدُ فى الرجوع إلى معنى اللفظ هنا وفيما بعد على المعاجم التالية : لسان العرب (ابن نظير) ، القاموس المحيط (الفيروزبادى) أساس البلاغة (الزمخشرى) ثم الوسيط (المجمع اللغوى) .

(٩) تيسير شيخ الأرض (١٩٧٣) دراسات فلسفية : محاولة ثورة فى الفلسفة ـ دار الأنوار ـ بيروت . وفى تصورى أن العنوان هو مَنْ وضع أو اقترح دار النشر دون المؤلف ، حيث الأولى أن يكون اسم هذا العمل « الفلسفة الأجداونية الوجودية » كما كرر المؤلف طوال أطروحته ، وهو لا يتردد فى أنها فلسفة جديدة أصيلة ، بل « واحدة وحيدة » ، ورغم كل ما بهذه المحاولة من شطح ووثقانية (دجماطيقية) إلا أن الاحتفاء بها ، والتقاط شرعية منطقها ، هو الواجب عند كل من يريد لنا بداية ما نسترجع بها حق التفكير بأنفسنا مهما جانبنا الصواب ، ولا بد أن نعترف أننا لا نجرؤ أن نفكر (نعيش الفلسفة بوعى جديد) بما يسمح بأن نضيف ، ومحاولتَنا « وحدة المعرفة » (محمد كامل حسين) « والتعادلية » (توفيق الحكيم) مع تواضعها الشديد لم يُستثمر أصلا ، ولا يخدعنا مدرسو الفلسفة أو مترجموها أو الباحثون فيها لنتصورهم فلاسفة وهم على الأكثر « علماء » فلسفة ، ولغتنا من منطلق هذه الدراسة قد تكون مصدر الإلهام المتجدد لمن يريد أن يغامر فيبدأ من حيث ينبغى .

(١٠) أستعمل تعبير « التصريحات النفسية » بعد أن شاعت فتاوى الأطباء النفسيين ، وإلى درجة أقل علماء النفس ، فى الصحف ووسائل الإعلام الأخرى بشكل سطحى ووصاياتى ، حتى أصبحت المقولات العلمية أشبه بتصريحات الساسة والاعلاميين منها إلى أفكار المتخصصين ومسئولية العلماء .

(١١) اكتفيت بهذه التعريفات من الموسوعات والمعاجم المتخصصة دون الدخول فى تفاصيل

(١٢) Webester's New Collegiate Dictionary

(١٣) يحيى الرخاوى (١٩٨١) « وهل يعود يوما الذى مضى من رحلة الزمان » (فى رثاء صلاح عبد الصبور) الإنسان والتطور ، العدد ٤ ، السنة الثانية ص ٥٧ ـ ٦٤

(١٤) وقفت طويلا أمام ورود لفظ الحزن بمختلف أشكاله فى التنزيل الحكيم ، ورغم أن الإيحاء العام الذى وصلنى للوهلة الأولى هو ضد ما ذهبت إليه من التأكيد على عدم إغفال الجانب الإيجابى لما هو حزن ، فإنى لم أستسلم لهذا الإيحاء كاملا فى عودة أعمق ، لكنى أثبت هنا بصفة مؤقتة بعض الإشارات حتى أعود إليها تفصيلا :

أ ــ لاحظت أن فعل الحزن جاء منفيا فى حوالى ٨٠٪ من وروده فى كل التنزيل .

(ب) لاحظت أن هذا النفى (والنهى كذلك) قد ورد أحيانا (جُمّة) وبعدها حرف « على » (أمر بذاته) ، وهذا غير الحزن الذى أردت الدفاع عنه فى هذه الدراسة .

ج ــ ولاحظت أن فعل حزن كثيراً ما يتعدى مع ذكر مفعوله ، وهذا أيضا غير ما عنيته فى هذه الدراسة .

د ــ إذا ما اقترن الخوف بالحزن (لا خوف عليهم ولا هم يحزنون) ـ فإن الأمر يختلف كذلك .

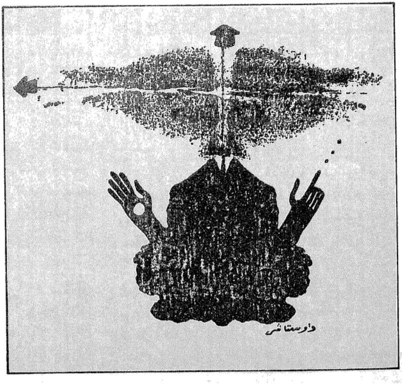
هـ ــ فى الأحوال القليلة التى لم يقترن الحزن بالخوف ، ولم يتعد إلى مفعوله ، ولم يُحدد بحرف « على » فإنه كان يقترب من المعنى الذى عنيته فى هذه الدراسة (إنما أشكو بثى وحزنى إلى الله) .

(و) وكان الاستعمال الوحيد فى معنى المواجهة مجسدا فى كيان شخصى « ليكون لهم عدوا وحزنا » .

ثم انتبهت إلى أن الاستعمال فى المقام الدينى الواعد بالأمان قد لا يُلزم النص الدينى أن يكشف عن حركية التناقض التى حاولنا أن نقدمها كوجه إيجابى لما هو حزن ، مما لا ينبغى معه أن يكون النص الدينى وصيا على غيره ـ لغة ـ فى مجالات أخرى .

(١٥) سعاد الحكيم (١٩٨١) المعجم الصوفى ــ دندرة للطباعة والنشر . بيروت

(١٦) تجنبت الإشارة عمدا إلى ضرورة تعديل ومواجهة الإغارة الإعلامية والتقليل من « التصريحات النفسية » ، لأنى أتصور أن هذا وذاك هما نتيجة لتدهورنا بقدر ما هو سبب له ، ولا أحسب أن التقليل من الإعلان عن فساد وجودنا ، واسترخاء تفكيرنا واستسلام مشاعرنا ، هو السبيل إلى تحريكنا نحو مواجهة مسئوليتنا والدفاع عن كياننا ●



قصة

محكمة الأزبكية

يوسف أبورية

- ١ -

● اتجهوا نحو الطريق المسفلت حينما خرجوا من الجامع الذى يقع على أطراف البلد . على يسارهم كانت «الساحة» ينتشر على بساطها الأخضر أولاد يرتدون فانلات ملونة موزعين على ألعاب مختلفة ، وعلى يمينهم كانت الشمس الكبيرة الصفراء تتوارى خلف أشباح النخيل البعيد ، وكانت شمس أخرى تبرق على شريط السكة الحديد الموازى للطريق المسفلت ، كانت هذه الشمس تسير معهم ببطء .

- ٢ -

● نظر واحد منهم إلى الوراء ، ولم ير غير التراب ــ الذى أثارته الدواب فى رواحها ــ على بيوت البلد وسور السكة الحديد ومبنى المحكمة القديم ، ثم انضم إليهم فجأة ، بعد أن انحرف بعيداً عن الأسفلت ليتفادى سيارة أقبلت مسرعة جعلته يثير زوبعة صغيرة من التراب النائم ، هم أيضا تركوا الأسفلت وساروا فوق التراب تحت الشجر الصغير المحوط بأقفاص من جريد .

قال واحد للآخر الذى يرفع على ذراعيه المتصبتين اللفة لصغيرة المسدول عليها باشكير نظيف : خلى عنك شوية .

رفض الآخر وقال مصمماً : خلاص . . هانت .

- ٣ -

● بعد قليل تركوا طريق الأسفلت كما تركوا الكوبرى المسور بالحديد وساروا بمحاذاة الترعة التى تنحرف بشدة جهة القرافة ، وقبل أن يعتدلوا تماماً فى الطريق الجديد نظروا جميعاً مرة واحدة إلى أعلى الكوبرى ، فلم يروا غير السيارات التى تمرق فجأة والشمس التى توقفت بعناء على شريط الحديد ، ولم يسمعوا غير صوت الموتورات المتفجرة وصياح الأولاد خلف سور «الساحة» والنسوة المجتمعات على الحنفية العمومية تركن الماء يندفق فى فوهات الجرار وسترن سيقانهن العارية ، ووقفن متأملات .

وكانوا قد فقدوا الأمل فى مجيئه تماماً حينما استقبلوا الشواهد القابعة فى سكينة .

- ٤ -

● ساروا وسط التراب المثار بين الشواهد فى شوارع صغيرة ضيقة ، كانوا يمرون على مصاطب كثيرة بها فتحات مظلمة ، عميقة الغور ، ومجهولة .

وهناك فى البعيد تحت الشجرة التى لبدت فيها الطيور الصائحة فى صخب ، رأوا لمعة قفطان الشيخ ورأس الرجل الذى عقد خصره بحزام عريض .

لما اقتربوا منهما قام الشيخ ، ونفض القفطان فانهال كثير من الورق الجاف ، ومد يده إلى اللفة الصغيرة ، وقال لحاملها : تأخرتم .

ومد له يده بالباشكير الذى رفع عن الجسم الملموم فى كفن أبيض يحدد تكويرة الرأس وانتفاخة البطن وانتصابة القدم ، وقال واحد من الرجال للشيخ : كان لابد أن ننتظره ولكنه لم يحضر .

ونزل الشيخ إلى الحفرة بحذر ، والرجل الذى عقد الحزام العريض على بطنه نزل وراءه وظل منحنياً مدة طويلة وعيناه مركزتان داخل الحفرة ، أما الرجال الذين انتشروا على السور الواطىء فقد جلسوا يرقبون من بعيد وكل واحد منهم يرى جانباً من المشهد الذى يحدث بالداخل ، ويتسمع لتراتيل الشيخ التى تأتى مكتومة ، متعجلة .

- ٥ -

● وقف واحد منهم حين رأى الرأس الأسود المتحرك وسط رؤوس الشواهد الجامدة وجعل نظره مثبتاً على بقعة السواد الغائبة فى شحوب المغيب ذلك أن الشمس كانت قد انتهت تماماً ولم يتبق من أثرها غير بقعة الدم الحمراء الكبيرة المعلقة على جانب سحابة سوداء .

وقال فجأة : أظن وصل .

فقاموا جميعاً ينظرون ، ثم قالوا معاً : هو .

والرجل الذى عقد الحزام العريض على بطنه كان قد وقف حين وقفوا ولما سمع تأكيدهم انحنى جهة الفتحة ، وقال للشيخ : أنتظر .

- ٦ -

● ظهر الجسم كله طويلاً وسط المصاطب ضائعاً بين الشواهد ، واقترب منهم فوضحت ملامحه المرهقة ، ولما دخل الحوش الضيق ارتمى فى حضن أول رجل وراح ينتفض فى بكاء مكتوم ، والآخر الذى احتضنه ظل يربت على ظهره ويشده إليه بقوة ثم رفعه أمامه وجعل الوجه فى الوجه ، وقال له بثبات : إجمد .

- ٧ -

● قال الرجل الذى حضر لتوه وهو يسحب منديله الخارج من جيب البنطلون : أشوفه . فشده الرجل نحو الحفرة ، وقال واحد من الآخرين : طبعاً لازم تشوفه . وأشار إلى صاحب الحزام العريض ، فانحنى فى الحال جهة الفتحة ، وسحب منها اللفة التى تهدل قماشها الأبيض من كل الجوانب فبدا الوجه الصغير الذى تشرب لون الغروب ، كان جامداً على بسمة ذابلة كتلك التى تحدث للأطفال فى نومهم ، وتقول عنها الأمهات إنهم يضحكون للملائكة الذين يلاعبونهم ، ضمه الرجل بقوة إلى حضنه ، وقبله كثيراً على جبهته ، وعلى خديه ، وفوق الأنف ، ولم يتركه حتى أخذوه منه غصباً ليعطوه للشيخ الذى قعد متململاً رأسه بالخارج وباقى جسمه العجوز داخل المقبرة .

- ٨ -

● لما أهالوا عليه التراب كانت الظلمة قد حطت ثقلها فوق الشجر وسكنت الطيور ومن جهة البلد ظهرت مصابيح متفرقة نورها قلق ، وضعيف .

والأب الذى جاء متأخراً ظل منكفئاً على المصطبة فوق الفتحة بالضبط ، وهم كانوا قد تركوه لحاله وظلوا فى جلستهم فوق السور الواطىء عاقدى الأيدى على صدورهم ، والشيخ كان قد ارتدى جبته ، وعقد شال عمامته ، وجلس ممسكاً المسبحة الطويلة بيده ، ومن حين لآخر ينظر جهتهم ، ويتنحنح ●



القاهرة

دراسة

تأثير العبث في ثلاثية محمود دياب

د. أسامة أنور

لا أزعم فى هذه المقالة أن محمود دياب قد كتب مسرحاً عبثياً شكلاً وموضوعاً .. فما أبعد مسرح دياب عن ذلك .. إذ هو كاتب – رغم تعدد أساليبه – يقف فى صف الأطر التقليدية التى تحوى قيماً محددة تعبر عنها شخصيات محددة الأبعاد فى بناء يتنامى نمواً منطقياً على أساس من السببية .. فلكل نتيجة سبب ولكل تحول مقدمات ونتائج .. وفى اعتقادى لا يحوى مسرحه وجعاً إنسانياً فى المطلق ، بل يحوى وجعاً قومياً بالدرجة الأولى والأخيرة .. فمسرحه لا ينطلق من الرؤى الفلسفية لمسرح العبث .. حيث اللامنطق واللامعنى يحكمان جميع الظواهر بما فيها الكونية .. بل هو ينطلق من إدراكه الخاص بالقوانين الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى تحكم الحاضر .. كما أنه من الكتاب الذين يحملون رؤى مستقبلية لواقعهم تنبع من إدراكهم للقوى الاجتماعية الأساسية المتحركة على أرض الواقع .. لذلك لا نرى فى مسرحه ذلك الوجود البشرى الملقى فى أى زمان وأى مكان حيث الصمت الإلهى والكونى ، وحيث العجز التام أمام الطبيعة ، وحيث فقدان التواصل بين البشر ، وحيث الموت كحقيقة وحيدة مطلقة .. وبالتالى فقدان السببية كقانون يحكم العلاقة بين الأجزاء ، وتميع الشخصيات ، وهندسة البناء الدرامى على نحو لا يطابق الواقع .. لتنتهى عملية الخلق إلى صورة مركزة للعالم بشكل مجرد .. وما أبعد دياب عن التجريد والتحلق فى سماء الخيال والغوص فى أعماق اللاوعى ..

إلا أنه – فى ظنى – أن محمود دياب قد تأثر تأثراً شكلياً فى ثلاثيته – رجل طيب – ببعض من تيمات مسرح العبث وبعض تقنياته ، بل ببعض المسرحيات على نحو ما سنرى .. إلا أنه قد صبها فى بنائه الممنطق والخاضع لقانون السببية ؛ فتحركت تلك المسرحيات على مستويين .. مستوى أول أحكم فيه أسلوبه الواقعى .. فهى من عنوانها – رجل طيب فى ثلاث حكايات – تحوى نمطاً واحداً محدداً فى ثلاث مواقف درامية منفصلة .. فلست من أنصار الربط بين الثلاث حكايات .. ومستوى ثان تتجرد فيه الشخوص أحياناً وتنطلق القيمة والمعنى لا من الحوار المسرحى ، بل من الشغل المسرحى Theatrical businegs .. وأحياناً أخرى يصبغ الحدث الدرامى فى لحظات معينة بصبغة خيالية غير ممنطقة فى سياق المستوى الأول .. وسنحاول تلمس ذلك فى كل مسرحية من المسرحيات الثلاث التى تحمل عنواناً عاماً لها هو « رجل طيب فى ثلاث حكايات » ..

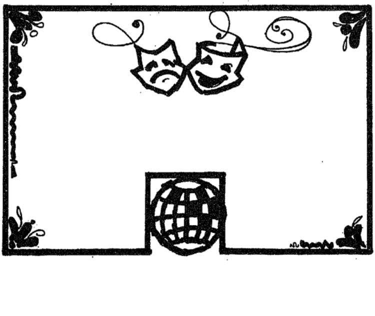
الحكاية الأولى : الغرباء لايشربون القهوة :

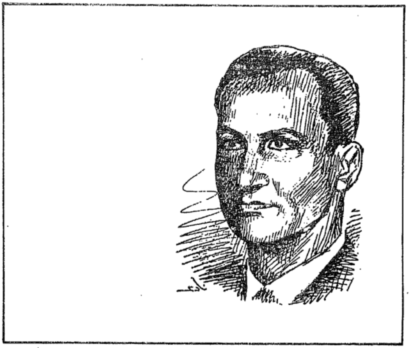
رجل طيب يجلس أمام بيته يقرأ طالعه فى إحدى الصحف وينشد القهوة من زوجته التى لا تظهر لنا ، بل يظهر لنا غريب يحملق فى البيت ويكتب فى مفكرته .. وبسؤال الرجل له عن هويته يخرج له كارتاً أصفر ويخفيه سريعاً فتزداد حيرة الرجل خاصة بعد أن يدعوه لشرب القهوة فيرفض الغريب ويخرج من المسرح .. ويتكرر المشهد مع غريبين آخرين يقومان بقياس البيت وبمحاولة اقتحام المنزل ، إلا أن الرطوبة والظلام يردانها ويخرجان والرجل لايعرف عن غرضهما شيئاً .. فيتجاهل الأمر .. إلا أن ذلك يتكرر مع دخول مجموعة من الغرباء يكشفون عن غرضهم وهو الاستيلاء على البيت .. وفى محاولة من الرجل لاثبات ملكيته يقومون بتمزيق كل أوراقه التى تثبت ملكيته للبيت ، بل تلك التى تثبت وجوده كله ..

يتم ذلك فى بناء تقليدى محكم جداً .. يبدأ بعرض يوم من الأيام العادية للرجل الطيب .. ولقد أحكم دياب المستوى الواقعى الذى يتحرك داخله الرجل .. حيث توصيف المكان (البيت) بدقه .. والكشف عن طبيعة وأبعاد الرجل الطيب الذى يقضى يومه فى قراءة وتدبير طالعه واحتساء القهوة بمفرده بعد أن هجره الجيران وأصبح لكل مايشغله ، بل تركه ابنه ليعمل فى بلد بعيد .. ولقد عنى دياب بدرجة كبيرة فى التوغل داخل المحتوى النفسى للرجل ليفسر فى ضوئه سلوك الرجل تجاه الغرباء .. فهو متشرنق داخل همومه الخاصة التى غالباً مايفسرها تفسيرات غيبية ، وعندما يقتحم عالمه الغريب الأول يتعامل معه بحذر بالغ ومجاملة شديدة تنتهى به إلى المسايرة السطحية وتورية مشاعره الحقيقية ، مما لا يعنى الارتباط الحقيقى بما يقوله أو بما قد يقوم به من مظاهر سلوكية .. وذلك يحدث مع الغريبين التالين أيضاً .. نحن إذن ، أمام شخصية غير قادرة على المواجهة .. على الفعل ، أسيرة عجز ذاتى وموضوعى .. بل هى تحول الأمر البالغ الخطورة إلى نكتة يضحك وحده عليها ليخفى قلقه وعجزه وخوفه .. كما أحكم دياب المستوى الواقعى - أيضاً - فى علاقة الرجل بزوجته التى يحكمها التصور التقليدى للزوج والزوجة الشرقيين ..



على المستوى الآخر نرى توصيف دياب للغرباء توصيفاً تجريدياً .. فإذا كان الرجل يرتدى جلباباً أبيض وخفاً منزلياً كتوصيف واقعى لهيئة الرجل . فالغرباء نسخة واحدة .. الزى نفسه - الذى لم يصفه دياب سوى بالأناقة - والهيئة نفسها ، ويتحركون الحركة الآلية نفسها ، ويرددون ذات الكلمات ، وضحكاتهم مفتعلة .. وهم يحملون أرقاماً لا أسماء .. حيث غريب (١) وغريب (٢) وغريب (٣) وهكذا .. وبذلك تتميع شخصياتهم وتصبح أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى شخصيات إنسانية .. فهم يمثلون بالنسبة للرجل تحدياً ما .. ويتداخل هذان المستويان ليكونا صورة تتجاوز حدود الانعكاس المباشر وتتخلف عن التركيز الكلى للواقع فى أشكال مجردة .. ولعل ذلك يذكرنا بالمستويين الذين تحرك عليهما يونسكو فى مسرحية « ارتجالية ألما » حيث يونسكو المؤلف الذى جلس ليكتب مسرحيته الجديدة .. ويتوافد عليه ثلاثة من النقاد أو مديرى المسارح يحملون اسماً واحداً .. برتلميو (١) وبرتلميو (٢) وبرتلميو (٣) .. وذلك فى محاولة منهم لسلب يونسكو عقليته المجددة الحرة مثلما توافد الغرباء على الرجل الطيب لسلب ملكيته للبيت . ورغم ما فى الارتجالية من خصوصية ، وما فى الغرباء من عمومية إلا أنهما يقتربان فى عرضهما للحدث الدرامى الذى يبدأ بقوة ما ، تمارس ضغطاً متصاعداً على الشخصية المحورية ، معتمدتان على توصيل القيمة عن طريق الشغل المسرحى .. سواء ببعثرة المخطوطات وإشاعة الفوضى فى المكان وفى هيئة يونسكو نفسها وذلك فى الارتجالية .. أو بالقهر المادى للرجل وتمزيق مستنداته فى الغرباء .. ويتم ذلك بشكل كاريكاتيرى هزلى .. ومن لا يرى فى الغرباء ذلك الهزل فى التصوير فليدقق فى سلوك الرجل تجاه الغرباء منذ لقائه بالغريب الأول ..





الرجل : هل من الممكن أن أعرف من يكون السيد وماذا يريد؟
(الغريب يمد يده فى جيبه فيبرز بطاقة صفراء ، ثم يطويها على الفور ، ويحول إهتمامه إلى البيت) .

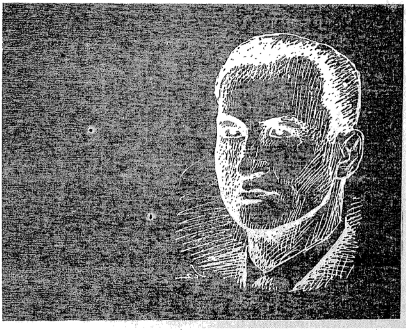
الرجل : فهمت .. شكراً لك (والواقع أنه لم يفهم شيئاً بل ازداد حيرة) .. أرجو أن تعتبر البيت بيتك .. (يتلصص الرجل بنظرة على ما يكتبه الغريب فيضبطه متلبساً) .

الرجل : (فى ارتباك) أردت فقط أن أعرف بأى لغة تكتب .

بل إننا لا نستطيع أن نتقبل على المستوى الواقعى فكرة ضياع الخرائط وسجلات التوثيق من مصلحة الأملاك بفعل الغرباء إلا فى إطار تجريد الشخصيات من شكلها الفيزيائى لتتحول إلى مجرد فكرة أو قوة ما ..

الحكاية الثانية : الرجال لهم رؤوس :

إن القراءة العابرة لهذه المسرحية ومسرحية « اميديه » ليونسكو تكشف بوضوح تأثر الأولى بالثانية بدرجة ما .. وقبل أن نشير إلى ذلك ، لابد وأن نقر تميزهما فى الشكل والمضمون .. فالحدث عند يونسكو ـ كما هو عند كتاب العبث عامة ـ ينطلق من موقف درامى يحوى تناقضاً غير معقول فى صورته المعروضة .. لذلك لا يخضع مسرحهم للتطور المنطقى المبنى على العلاقة السببية . على العكس من ذلك مسرح دياب عامة ..



« واميديه » تحوى زوجان هما محورا المسرحية ، وتمثل الجثة التجسيد المادى لفقدان العلاقة الزوجية السوية التى بنيت على عدم التوافق .. العلاقة التى ماتت فى حجرة نومهما منذ خمس عشرة سنة ، ووجود هذه الجثة يمثل مشكلاً فكاهياً مروعاً للزوجين .. فهى تتحدد بالدرجة التى تطرد معها الأحياء خارج المسرح .. ويونسكو هنا يهيئ لنا جواً من السحر والحلم يجعلنا نتقبل أى عناصر خيالية ، كنمو الجثة ، ونمو الفطريات ، والدخول إلى عالم الماضى ، واهتزاز البيت مع خروج الجثة ، والنهاية الممعنة فى الخيال ، حيث تتحول الجثة إلى مظلة طيران ترفع معها الزوج اميديه بعد أن تطارده ، الشرطة .. أما محمود دياب فيخلق لنا بأسلوب واقعى عالم الزوجين اللذين فتر الحب بينهما أيضاً ، وذلك فى بناء تقليدى تماماً يبدأ بالعرض والأزمة والتطور ثم الانفراج .. وذلك رغم كتابتها فى فصل واحد بخلاف اميديه التى كتبت فى ثلاثة فصول .. والعرض فى الرجال لهم رءوس ، يكشف عن هذا الفتور بين الزوجين ..

الرجل : أنا لم أكن أحب هذا اللون أبداً ..

الزوجة : ماكنت أعرف هذا ، فخلال عشرتنا الطويلة لم أرك يوماً تهتم بألوان ثيابى .
(وفى مكان آخر عندما تحاول الزوجة أن تجذب زوجها للحديث معها) .

الزوجة : ماأشد عنادك ، فيما مضى كنت تفضل الحديث معى على أى شئ آخر .. حتى على لعب الكوتشينة .. فما الذى غيرك؟

إلا أن قدوم الجثة على عالم الزوجين الساكن لا يمثل تجسيداً لهذا الفتور .. بل هى تجسيد للزوج اللامبالى المتشرنق الذى ذبحه الآخرون جميعاً وفصلا رأسه عن جسده ـ فهى تحمل شبهاً بينها وبينه ـ وهاهو الحدث ينحرف قليلاً عن المستوى الواقعى لتشوبه صبغة خيالية ..

الجثة عند دياب إذن تأتى لتفجر الأزمة بعد العرض .. بينما يبدأ يونسكو بالأزمة

مباشرة .. حيث اميديه عاجز عن الكتابة والفطريات السامة تنمو والجثة تتمدد والخطر يهدد المكان .. ويبدأ الحدث الدرامى فى النمو والتصاعد عند دياب على نحو ما نراه عند يونسكو .. فزوجة اميديه إيجابيه – مثل زوجة الرجل عند دياب – تدفع زوجها للتخلص من الموقف نهائياً .. بينا هو يدور ويحوم حول الموقف دون المواجهة الكاملة .. فها هو اميديه بدلاً من مواجهة الموقف يعلل وجود الجثة أحياناً بالطفل الذى تركته الجارة منذ زمن وربما قد قتله هو بسبب صراخه .. أو لعلها المرأة التى تركها تغرق دون أن يفعل لها شيئاً .. أو لعله العاشق الشاب الذى مات بنوبة قلبية ... وهو مايفعله الرجل أيضاً عند دياب .. الذى يحاول أن يقذف بالجثة إلى السلم الخارجى ثم يعدل عن ذلك خوفاً من رؤية الجيران له ..

وأحياناً يحاول قذفها من الشباك إلا أنه يعدل عن ذلك – أيضاً – لامتلاء الشارع بالناس .. ثم أخيراً يهديه عقله إلى تحويل الصندوق الذى يحوى الجثة إلى ترابيزة يضع عليها مفرشاً وزهرية ومقعدين للعب الكوتشينه .. وسلوك الرجل عند دياب داخل هذا الموقف مصور بشكل كاريكاتيرى ساخر يجعله أقرب – فى تصورى – إلى شخوص يونسكو بدرجة ما .. فالرجل فى نص الرجال يتصرف ببهلوانية – كما تصفه بذلك زوجته – تعكس عجزه عن المواجهة والتصرف على نحو إيجابى .. والتماثل فى السلوك بين اميديه والرجل واضح .. فاميديه عاجز عن الكتابة المسرحية ويراوغ الموقف ، والرجل عند دياب عاجز عن الفعل بشكل عام ويراوغ الموقف أيضاً .. وكذلك التماثل فى موقف الزوجة .. فمادلين – الواقعية جداً – تدفع زوجها للتخلص من الجثة .. والزوجة الايجابية عند دياب تدفع زوجها لأن يفعل شيئاً تجاه هذا الموقف .. يتم ذلك بينا هما منشغلتان بالتريكو .. ولنتأمل بعضاً من



الحوار من المسرحيتين لنقف عند درجة تأثر دياب فى هذه المسرحية بمسرحية «اميديه» ليونسكو .. خاصة الفصل الثانى ..

مادلين : أنت تستنفد صبرى .. ليس لديك صفة واحدة تشفع لك .. إنك ترى إلى أين أفضت بنا الحال وترى بنفسك الورطة التى نحن فيها ..

اميديه : دائماً تتصيدين الأخطاء .. ما فات مات ولا فائدة من البكاء عليه ..

مادلين : ما أسهل الكلام لتتنصل من أخطائك ..

ميديه : إننى أفكر فى الموضوع يا مدلين ..

مادلين : ألم تنكر بعد بما فيه الكفاية طوال هذه السنين .. إذا لم تقرر أن تفعل شيئاً فلا مناص من أن يلاحظ الجيران شيئاً وسرعان ما سيضيق المكان به ..

اميديه : أشعر بإرهاق شديد ..

مادلين : كالعادة .. عندما يحين الوقت لأن تفعل شيئاً ما .. هلا خلصتنا منه ؟

اميديه : ستتصلح الأمور ..

مادلين : أتتوقع أن تتصلح من تلقاء نفسها .. لابد من القيام بشىء ما إيجابى .. وإذا لم تتخلص منه سأطلب الطلاق ..

اميديه : لا أستطيع ان ارعاه وحدى يا مادلين ..

وهذا بعض من حوار دياب يقترب كثيراً فى محتواه من محتوى حوار يونسكو ..

الزوجة : لماذا تقف مكتوف اليدين ؟

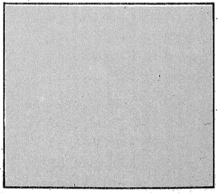
الرجل : ماذا تريدين منى أن أفعل ! كان عندى ما يكفينى يا ربى فلماذا ابتلى بهذه المصيبة ..

الزوجة : ألا تكف عن النواح .. فلتفعل شيئاً غير النواح ...

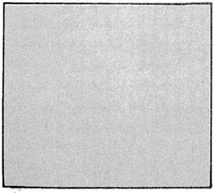
الرجل : كنت قد بدأت أفكر .. إن المؤامرات تحاك ضدى من كل جانب .. أنا مضطهد يا فردوس .. الجميع يضطهدوننى .. حتى أنت تصرخين فى وجهى بدلاً من أن تمدى لى يد العون ..

الزوجة : أنت لا تفعل شيئاً تجاه هذه المصيبة ..

الرجل : لماذا ابتلانى الله بها .. لابد أنه غاضب منى .. فمتى غضب الله من إنسان أرسل إليه جثة فى صندوق ..









الزوجة : إن لم تكن تستطيع أن تتصرف اغلق فمك على الأقل رحمة بى ..

الرجل : فردوس .. إنك توجهين إلى الإهانة تلو الإهانة هذا المساء ..

الزوجة : أنا لم أعد احتمل .. إن لم تجد حلاً حاسماً وسريعاً لهذه الكارثة فسأغادر البيت على الفور ..

الرجل : أتتركينى وحدى مع هذه الجثة يا فردوس ..

وإذا كان يونسكو يحقق لأميديه حلمه بأن تكون له أجنحة ليحلق فى الفضاء ليترك عهد التعب .. وهى نهاية خيالية تخضع لأسلوب يونسكو المسرحى .. إلا أنه عند دياب ينتهى بتحول فى شخصية الرجل بعد أن تصاعدت الأزمة بينه وبين زوجته إلى صفعها على إثر إهاناتها له .. فلقد انطلق ما هو إيجابى داخل الرجل حيث سيفجر قنبلة فى الشركة التى يعمل بها ليكشف عن الفساد الذى يعمها .. وسيذهب إلى قسم البوليس للابلاغ عن الجثة .. لكن أسلوب دياب فى هذه المسرحية لا يتخلى عن الصبغة الخيالية اليونسكية .. فبعد خروج الرجل تهم الزوجة التى لم تعد ترى فى البيت جثثاً برفع الصندوق فإذا به فارغ لا يحوى جثثاً .. لقد اختفت الجثة مثلما اختفى اميديه فى الفضاء .. وهذا هو المستوى الآخر الذى يتحرك عليه نص دياب ..

الحكاية الثالثة : اضبطوا الساعات :

يتمتع هذا النص أكثر من سابقية بتأثر واضح بمسرح العبث .. خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أن مسرح العبث لا يتميز بالبناء الهرمى التقليدى ولا يقوى الصراع المحددة الأهداف ، بل هو يستعيضه عن ذلك ببناء هندسى من وحى المؤلف ، والتناقض لا يتمثل فى قوى واضحة أمامنا .

وإذا كانت المسرحيتان السابقتان تتمتعان بالحبكة أو البناء المتماسك .. والتعارض واضح سواء كان بين الرجل والغرباء أو الرجل والجثة – وإن كنت لا أفضل تلمس الصراع على هذا المستوى السطحى .. ففى اعتقادى أن التناقض قائم داخل شخصية الرجل نفسها .. بين العجز والقدرة على الفعل فى كلتا المسرحيتين .. أعود فأقول : إنه إذا كان ذلك هو حال المسرحيتين السابقتين فمسرحية اضبطوا الساعات خالية من هذا التناقض السطحى .. فليس هناك شكل يتطلب حلاً ، والشخصيات ليست فى مأزق ، وبمعنى أدق ، ليست هناك عقدة ولا صراع تقليديان .. وحتى إذا أخذنا فى الاعتبار رؤيتنا للتعارض عند دياب داخل الشخوص نفسها .. بين العجز والقدرة على الفعل أو بين الواقع والحلم .. فنحن لا نرى تجسيداً لحركة هذا الصراع إلا لماماً ..

فهذه أسرة متوسطة .. فى حالة انتظار لقدوم خطيب الابنة عايدة .. تلك الأسرة التى انتظرت عشرين عاماً على أمل أن يعود هذا الخطيب بعد أن اختفى منذ تلك المدة .. وهى فى انتظارها هذا لا تفعل شيئاً سوى الاستعداد للحفل .. وحتى على مستوى الحكاية لا نستطيع أن نروى أكثر من ذلك .. فالموقف الدرامى ثابت لا يتحرك .. فالأب يتذمر لصراخ الإبنة المستمر وللاستعداد الضخم للحفل الذى أرهقه مالياً وجسدياً .. والابنة قلقة فى توتر دائم .. تنشد الجميع أن يساعدوها .. والأم والأب يجتران ذكرياتهما الخاصة البعيدة والذكرى السابقة التى اختفى فيها الخطيب مجدى .. والابن نبيل يستعد للحفل ولا يجد وقتاً للرد على مكالماته التليفونية .. حتى وصول الابنة « ثريا » التى على وشك أن تضع مولودها الأول – لا يدفع شيئاً إلى الأمام .. الجميع فى حالة انتظار وكل ما يتم هو من قبل إشغال الفراغ الزمنى .. بالثرثرة ، أحياناً بالذكريات والأحلام ، وأحياناً أخرى بالشغل المسرحى المتمثل فى التجهيز للحفل ..

إن تداخل المستويين فى هذه المسرحية يصل إلى الدرجة التى يصعب علينا فيها الفصل أو التمييز بينهما .. «ما نصور المسرحية على أنها واقعية ذات صبغة رومانسية .. فذلك يلقى بها خارج مجال الدراما لاختفاء التعارض أو الصراع الذى هو عصب الدراما .. أما رؤيتنا للمسرحية بمنظور العبث ، فإنها تكشف لنا عن التناقض القائم بين الحلم بتغيير الواقع والعجز عن السعى نحو تغييره .. بل والتكيف مع هذا الواقع رغم ما فيه من قهر وسحق للفرد .. فعشرون عاماً من الانتظار – فقط – كافية لأن تفقد الأسرة إحساسها بالزمن .. ولعل هذا المنظور هو ما يجعلنا نتقبل حلم الأسرة هذا فى سياق الصورة الواقعية ..

نبيل : أنا أتصور الموقف .. القباب على جانبى الطريق وفى النهاية تل داكن عال .. ومن ورائه كتلة هائلة من الضوء المشرب بلون الدم .. هى الشمس بغير شك .. وقد غطت أشعتها التل فكان وكأنما يسبح فى الدم .. وثمة أجراس تعلو على كل الأصوات ..

وفى اعتقادى أن هناك عدة مسرحيات عبثية يتردد صداها فى هذه المسرحية :

أولاً :

ذلك التوازى الخفيف بينها وبين « فى انتظار جودو » لبيكيت .. وإذا كانت جودو تختلف عن المسرح التقليدى فى أنها تبدأ بموقف غير مشبع لايتغير بينما يبدأ المسرح التقليدى بموقف غير مشبع لايمكن أن يستمر .. فكذلك الحال فى « اضبطوا الساعات » . وفى جودو نلاحظ أن فلاديمير واستراجون فى انتظارهما لا يفعلان شيئاً سوى إشغال الزمن المسرحى – زمن العرض – بما يسمى بالشغل المسرحى الذى يمنع الموقف من أن يكون ثابتاً تماماً .. والبناء الدائرى لهذه المسرحية لايعكس سوى الاحباط واليأس .. وبناء اضبطوا الساعات دائرياً أيضاً .. ينتهى بالموقف الفيزيائى الأول اللهم إلا اختلاط اليأس من الانتظار بالأمل فى الوصول عن طريق الربط بين مجدى الخطيب ومجدى المنتظر ولادته من الابنة ثريا .. فالتماثل واضح بين قدوم العريس فى التاسعة والميلاد بعد تسعة أشهر .. ولعل فى حركة السفرجى – حيث الدوران المستمر حول المائدة مايحوى تماثلاً مع البناء الدرامى .. كما أن استخدام محمود دياب للصمت المتكرر المصحوب بصوت تكتكة الساعة يلعب دوراً فى هندسة البناء الخاصة بالنص مثلما يلعب الصمت عند كتاب العبث .. خاصة بيكيت .. وهو وإن كان يلعب دوراً عند بيكيت فى الإيحاء بعزلة الشخصيات فهو يلعب دوراً عند دياب فى الإيحاء بالانتظار المستمر الذى اعتادته الشخصيات ..

ثانياً :

إن الصورة الهزلية التى رسمها دياب للرجل الذى يرفض ارتداء القميص ذى الياقة المنشاة – ومع ذلك يرتديه تحت ضغط الابنة والزوجة – توحى بقبوله القهر فى أبسط أشكاله . ولعل ذلك يذكرنا بخضوع « جاك » فى مسرحية يونسكو التى تحمل الاسم نفسه لقوانين المجتمع واشتراكه فى ألاعيب النفاق الصغيرة ، وذلك بإرغامه على أن يعترف بأنه يحب البطاطس المحمرة بدهن الخنزير .. وبالتالى انتهى به الأمر إلى أن يتزوج ممن لها ثلاثة أنوف وتسعة أصابع فى اليد الواحدة ..

والصورة التى يرسمها دياب للرجل مثلما رسمها فى الحكايتين السابقتين كاريكاتيريه بدرجة ما .. ونحن نعلم أن الصورة الكاريكاتيرية بصورة مفضلة دائماً فى مسرح العبث خاصة عند يونسكو ..



الرجل : (وقد ازعجته صرخة عايدة .. يدفع يدى زوجته عن رقبته فى حدة) سأخلع هذا القميص .. لن ألبس ياقات منشاة .. فليفرح كل على هواه .. وهذه الياقه لاتفرحنى .. (يصمت فجأة حين يلمح عايدة تدخل مندفعة فيمد رقبته ثانية إلى زوجته) لماذا توقفت يا امرأة .. زررى الياقة الخشبية .. اختقينى وعجلى ..

هذه صورة كاريكاتيرية ساخرة لسلوك الرجل وهى تتكرر أكثر من مرة عبر النص .. والتى يسخر بها دياب من الرجل .. أو بمعنى أدق من عجزه عن تحقيق إرادته ..

عايدة : (تطل بوجهها من وراء الباب) لاتنس ياأبى الكرافتة الحمراء الجديدة (وتختفى) .

الرجل : (ثائراً) لن ألبس سوى الكرافته الخضراء .. أنا أحب الخضراء .. إننى حر فى اختيار ملبسى .. (إلى زوجته) أتفهمين .. لن أضع الحمراء حول رقبتى حتى ولو شنقت ..

الزوجة : (فى هدوء) كفى صخباً .. أنت تعرف أنك لن تلبس فى النهاية سوى الحمراء .. فلماذا الصراخ ؟

الرجل : (فى ألم وقد تشنجت رقبته تحت ضغط الياقة) تضعون الحديد حول رقبتى .. وترغموننى على كرافتات لا أريدها .. تعاملوننى كزهرية ..

بل إن تصوير الرجل لذكرى اليوم الذى اختفى فيه الخطيب منذ عشرين عاماً كاريكاتيرياً تماماً .

الرجل : خمدت الشموع .. وبرد الطعام .. ونام الطباخ متوسداً حلة المحشى .. وانطلق شخير السفرجى وهو واقف على قدميه .. أما أنا فقد دهمتنى الكوابيس وأنا مستيقظ .

ثالثاً :

إن تيمة انتظار من يحمل خلاصاً للشخصيات سواء كان المنتظر فرداً أو مجموعاً قوة ما .. تيمة محببة لدى كتاب العبث – مثلما اشرنا فى جودو .. أو مسرحية أخرى ليونسكو وهى « الكراسى » حيث الزوجان العجوزان يستقبلان مدعوين وهميين يتزايدون مع مرور العرض إلى أن يكتظ المسرح بالكراسى .. وذلك انتظاراً للخطيب المفوه .. والذى سيلقى برسالة تحوى خلاص الإنسانية وسعادتها .. وهذا ما يتردد فى اضبطوا الساعات ..

وأخيراً أؤكد على أن هذا لايعنى أن هذه المسرحيات تنتمى للاتجاه العبثى شكلاً ومضموناً فليست هناك لغة مفرغة من المحتوى .. بل يؤدى الحوار دوره التقليدى فى ربط الحاضر بالماضى وإضافة المعلومات المتراكمة عبر الزمن الدرامى .. كما أن الحدث يقوم على نظرة رشيدة معقولة للحياة .. لذلك هناك – غالباً – هدف يسعى إليه الحدث ويتطور نحو ذلك الهدف .. وهو هدف لدياب أيضاً .. حيث الوعى بأوجاع الحاضر وتجاوز مرحلة الوعى إلى تغيير ذلك الحاضر إلى ما هو أفضل ●

شعر

رأيت الله في غزة

يوسف الخطيب

حليبُكِ فى دم الشهداء ساقيةٌ
تهيم على جهات الأرضِ
ثم تصبُّ فى بحركْ ..

حليبك خمر داليةٍ
يعبُّ كؤوسَها الندمانُ
ثم يكون من دمهم طِلى ثغركْ ..

حليبك غيمةٌ بيضاءُ
تشرب منك لونَ الجرحِ
ثم تغوص فى صدركْ ..

وليلةَ أَنْ برحتُكِ
ضعتُ فى الأحقافِ
أَشردُ عنك .. فى إثْرِكْ ..

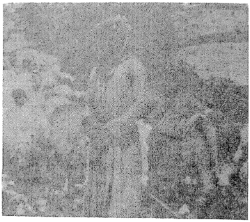
وعدتُكِ عند بستان القيامةِ
أَسرجى فرسَ الصباحِ
وجنِّحى الدنيا على قبركْ ..

هَبِى أَنَّ النجوم توارت الليلهْ
فتلك تضىءُ فيك بنادقُ الثوارْ ..
هَبِى أَنْ شحَّ منك الزيتُ فى الشعلهْ
فتلك صدورهم دفقت نبيذَ النارْ ..
لأنك أنتِ ـ فى واحدْ ـ
هى البستانُ ، والندمانُ ، والخمرهْ ..
لأن جبينك المارِدْ
هو الثوارُ ، والثورهْ ..
وقلبُك وردةٌ مشكوكةٌ فى الرمحِ
وهو على أكفِّ غُزاته جمرهْ ..

وأَنتِ الآنَ مكَّةُ كلِّ قافلةٍ
وغارُ حِراءِ كلِّ نبى ..
وأنت الآن طيرُ البعثِ
يهبط معبدَ اللهبِ
يَحُطُّ قَتامَ هذا الليلِ
ينفخُ فى قِرابِ السيفِ
روحَ الحرفِ
بين قبائل العربِ ..

وأَنتِ الآنَ آمنةٌ
وأنت حليمةُ الصحراءِ ..
وَبَوْحُكِ صار جبريلَ القصيدِ
وسورةَ الشعراءِ ..
وجرحُكِ صار مائدةَ المسيحِ
وزمزمَ الشهداءِ ..

وأَعلمُ أَنَّ فوقَ الطُّورِ
من خشبى ، ومسمارى
سأَصعدُ فيكِ جلجلتى
وَبَعْدُ ، يكوننى الإنسانْ ..
فخلِّى بيننا وعداً
خِلالَ الليلِ ، والبستانْ ..



وجُزّى خُصلةً ، من فوق خدِّكِ
نارَ تذكار
ولو أنى نَسيتُ إليكِ ما النسيانْ ..
وهاتى قبلةً لفمى
وهاكِ دمى
على شفتيك
لونَ شقيقةِ النّعمانْ ..

لأنى فيكِ غصتُ غَيابَةَ الجُبِّ
وأصعد فيك طُورَ الحزنِ ، والحبِ
وها أجراسُ قافلةٍ
تجىءُ إلىَّ عبر سفوحِ جِلعادِ
فسوف أَشيدُ مئذنتى
على بوَّابةِ السلطانْ
وأقرأُ فيك ، أدعيتى ، وأورادى
وأُنشد فيك إنشادى :

« أُحِبُّ حبيبتى .. ياليلُ ..
« خذ بَوْحى وأسرارى
« وتحت ربيع شرفتها
« فتحتُ جروحَ قيثارى
« فنادِ علىَّ كلَّ الحىِّ
« مِن عَسَسٍ ، وسُمَّارِ
« يظلُّ لدىَّ .. قبلَ الموتِ ..
« قبلَ البعثِ ..
« عُمْرُ فراشةِ النار ..
« وعُمْرُ قصيدةٍ تُتلى
« وأدعيةٍ
« وعمرُ عناقْ ..
« وعندئذٍ ، يُشَبَّهُ للمدينةِ
« أن وصلَ النينِ
« كان .. فراقْ !! ..

* * *

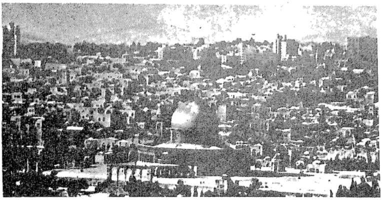
حليبُك فى دم الشهداء .. منك .. إليكِ ..
أنتِ وَهُم خلوصُ البحرِ فى السُمْزنِ
وأنتِ وهم .. نشيدُ الحبِ .. والحزنِ
نهايته .. بدايتُه .. على الكونِ ..
ونحن هنا ــ على الأحقافِ ــ
مخبولون فى مَسِّ من الجنِّ
فنادينا .. لعلّك إن نفختَ الصورَ
قد تجدين شِبهَ القلبِ ، والأُذنِ
يهيج بنا .. وشِبهَ الدمعِ فى العينِ

ونحن على أرائكنا
نَمُدُّ الآهَ .. تلو الآهْ ..
ونُحيِى للصباحِ ولائمَ العَرقِ
ونغسل عارَنا .. بالعطرِ .. والدَّبَقِ ..

ونحن هنا ..
نُعَمِّر ، من مجاعتنا ، بيوتَ اللهْ
لكى ننساهُ بين خرائبِ الأقصى ..
لكى ننساهْ !! ..

ولكنى صعدتُ إليه طُورَ سِنِينَ
رحتُ إليه حتى قمة المأساةْ
ويا قومى .. أُبشركم .. رأيتُ اللهْ
وكنتُ .. وكانت الأشياءْ
دخاناً فوق وجه القَمْرِ
وهو يعيد خلقَ الكونِ .. من سيناءْ ..

رأيتُ الله بين حرائقِ الحربِ
يضمُّ لصدره الدنيا ..
يَصبُّ الغيمَ فى النابالمِ ..



يطبع قبلة الحبِ ..

وأشهد .. أنْ رأيتُ الله فى غزه
يُؤَرجِح فوق نُورِ ذراعه طفلا
إلى أعلى ..
ويمسحُ فى سكونِ الليلِ
أدمُعَ أمِّهِ الثكلى ..

رأيتُ الله فى الساحاتِ
يُغمض أعيُنَ القتلى
ويَسقى فى مدافنهم
غصونَ الآسِ والدِّفلى

رأيتُ اللهَ يأتى الكوخَ والخيمةْ
يزقُّ صِغارَهُ السَّغِبينَ باللقمةْ
يطوف على شبابيك السجونِ
يُضىءُ فوق شفاههم بسمةْ

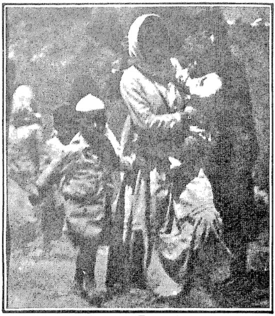
رأيتُ الله يَبْرَحُ قُبَّةَ الجامعْ
وينزل فى صدور المؤمنينَ
ويملأُ الشارعْ ..

رأيتُ الله روحَ العزم فى الناسِ
أمامَ سَرِيَّةٍ يمضى
ويكمنُ خلف مِتراسِ ..

رأيت الله وجهَ الشمسِ
فوقَ عباءةِ السُحُبِ
يجىءُ مدينةَ الأبطالِ
يسقى الأرضَ غيثَ الصبرِ
فى جامٍ من الغضبِ

رأيتُ الله يرفعُ من خرائبِها
منارة كلِّ تحجَّارِ
وها أنا .. فوق صدر اليَمّ
أخوضُ موجَ أقدارى
وأسأل عنكِ .. واغزَّاهُ ..
فى مُقَلِ النجوم ، ونَوْرَسِ الصارىِ
وأعلمُ أن ما بينى .. وبينكِ ..
أفْقَ أسوارِ
ولكنى اعتليتُ إليك صهوةَ هِمَّتى
وجنونَ إصرارى
وأنتِ البحرُ .. والبحَّارُ .. والمرسىٰ ..
وحُمَّى الأهلِ والدارِ
ومنكِ ، إليكِ ، أسفارى ..

وها أنا ، فى عُبابِ اليَمّ
يسألنى نزيفُ جبينِكِ المصلوبِ
إكليلاً من الغارِ

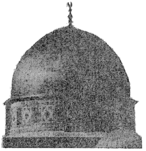


ولكنْ .. آه لو تدرين ..
ذاك العام لم نَفْلَحْ مواسمَنا
وكلُّ حصادنا الصيفيِّ
كان طحالب العار ..
وأنتِ ، على بهيم الليلِ
وحدك كنتِ دالية الصباحِ
وكنت أغنيةً من النارِ
أُردِّدُها على سوط الخليفةِ
آه .. أحدسُ يا ملاكَ الموتِ
من سيكون زُوّارى ..
أُحسُّ حفيفَ أجنحةٍ
تُحلِّق فوق أسرارى !! ..

* * *

ونحن ، على أرائِكنا
نمدُّ الآهَ .. تلو الآهْ ..
ونحيى ، للصباحِ ، ولائمَ العَرَقِ
وأنت ، هناك ..
يشمخ فيك وجهُ اللهْ
وجرحُك ريشةُ الشفَقِ

وأنتِ جزيرتى ..
وأنا إليك سفينةُ الأُفُقِ



وأنت قصيدتى ..
وأنا نزيفُ الحبر فى الورق
وأنت عناقُ أخيلتى
وأنتِ قلادةُ العُنُقِ
وثغركِ حبَّتا كَرَزٍ
وعطُركِ غابتا حَبَقٍ
وصدرُك جَرَّتا عَسَلٍ
وشعرُك نخلتا عَذَقٍ
ونام على يديك الدهرُ ..
نام البحرُ ..
واستيقظتِ فوق وسادةِ الأَرَقِ
لأنك أنتِ صقرُ قُريشِنا
وبقيةُ الرَمَقِ
لأنك أنت آخرُ رايةٍ لم تَهْوِ
فاصطفقى ..
لأنك أنت طيرُ البعثِ
فاحترقى ..
وَعَبْرَ رمادكِ انبثقى ..

* * *

حليبُكِ فى دم الشهداء
داليةٌ تذوبُ على لظى ثغركْ
وهُمْ ساقُوك ، حتى الصبحِ
ما شربوهُ من خمركْ ..

وأنتِ وَهُمْ .. عناقُ الموجِ والرملِ
وأنتِ وهم .. مِزاجُ الدمعِ والكُحلِ
وأنت وهم .. بلا أهلٍ ..
بلا أهلٍ ..
بلا أهلٍ !! ..
فشُقِّى ثوبَكِ العربىَّ عن سِتْرِكْ
ودُقِّى صدرَكِ المسبىَّ فى الليلِ
ونادينا .. بأعلى الطورِ ..
نسهرْ ليلةَ البستانِ فى حِجرِكْ
لأنَّ هناك صُبحَ الكونِ
ينهضُ .. من دجى قبركْ !! . ●

بالرغم من أن برجسون[1] كتب فى مجالات عديدة كالطبيعة ، وما بعد الطبيعة ، وعلم النفس الخ . . . إلا أنه لم يكتب كتاباً خاصاً فى فلسفة الفن وعلم الجمال ، وهذا راجع إلى أن غالبية مؤلفاته الفلسفية تتطرق إلى هذه المشكلات الجمالية ، وبذلك لم تنفصل آراؤه الجمالية عن فلسفته العامة ، بل يمكن القول بأن فلسفته تتسم بالطابع الجمالى ، ولذلك فهو فيلسوف وفنان فى آن واحد ، ومن هنا يتبين مدى أهمية معرفة فلسفته ، وموقفه الفكرى من الحياة والوجود ، حتى تتضح لنا آراؤه الجمالية النابعة من ذلك الموقف .

علاقة الفن بالفلسفة عند برجسون

د. نبيل صادق

موقف برجسون من المادية :

درس برجسون المذهب المادى[2] دراسة متأنية ، وتوصل إلى عدم اقتناعه بهذا المذهب ، بل قامت كل فلسفته على دحض هذا الاتجاه المادى ، فلم يقتنع بأن العقل مادة ، حيث أن هناك ضرورة لوجود الشعور ، ووجود الحياة الإرادية . وهكذا حاول برجسون تحطيم هذا المفهوم المادى ، ورأى أن المادة إنما هى « نتاج فعل خلاّق . فهى فى جوهرها حياة . وكل مادة نتاج « طفرة حيوية » هائلة تهز العالم »[3] بل إن الحياة عنده هى « شعور » ، وفكر ، وروح . . فالشعور هو أساس الحياة . . . وهو الذى يفسّر تطور المادة بتجسده فيها »[4] .

يرى برجسون أن ارتباط الإنسان بالمكان ، قد أدى به إلى تلك النزعة المادية فى تفكيره ، حيث اعتقد الإنسان أن الحياة هى تلك الصور المكانية ، بينما حقيقة الحياة إنما تكمن فى الزمان . والزمان هو مجموع صور الوجود ، ولذلك فلا يمكن أن يتشابه المستقبل مع الماضى ، لأنه فى كل لحظة هناك هذا الشىء الجديد الذى لا يعتمد على مقدمات ماضية ، ولا يمكن التنبؤ به قبل حدوثه .

ولكن ما هو دور الذاكرة ؟ إنها تختزن تلك الصور التى تتراكم باستمرار ، حتى يمكن الاستعانة بها فى حياتنا ، وفى مجال الاختيار لكل مناسبة . إن الذاكرة تجعل الإنسان يستوعب الخلود فى آنٍ زمنى لحظىّ ، مما يثبت أن الإنسان حر من قيود أى ضرورة طبيعية .

معنى ذلك أن الإنسان عنصر فعّال وعنصر خلق وإضافة ، وليس آلة مادية ميكانيكية ، بل إن الإنسان مدرك لما يفعله ، وهو بالتالى يتميز بالحرية والاختيار .



والعقل والمادة ليسا فى الواقع شيئاً واحداً ، بل إن العقل يشبه الشريط السينمائى الذى يحتوى على عدد كبير من الصور ، كل صورة فيها على حدة ، لا تحمل حياة ، ولكن الحياة إنما توجد حينما تدب الحركة والاستمرار وتواصل اللقطات أو الصور ، وهذا ما يعطى الحياة ، والمعنى ، والحقيقة .

وقد فرّق برجسون بين نوعين من الذاكرة : « ذاكرة آلية بدنية ، وقوامها تكرار وظيفة أصبحت عادة ، وذاكرة خالصة ، وقوامها صور الذكريات . وقرر أنه لا محل للقول بالتمييز بتحديد مكان فى المخ تتجمع فيه الذكريات ، وهو أهم حجة يستند إليها الماديون »[5]

هكذا رفض برجسون المذهب المادى وتلك الجبرية ، وعمل على إقامة مذهب روحى يقرر الحرية الإنسانية .

الحدس لا العقل :

قامت فلسفة برجسون على أنها فلسفة الحدس Intuition [6] ، بمعنى أنها فلسفة تقوم على الشعور والبصيرة الداخلية ، ولا تقوم على التفكير المنطقى أو النظر الذهنى ، ولكن ليس معنى ذلك أن برجسون استبعدهما أو أهملهما ، فالإحساس نفسه هو جزء من الفكر عنده . فالحدس عند برجسون « لا يستطيع أن يعمل مستقلاً عن العقل وإن كانت له طبيعته المخالفة لطبيعة التفكير العقلى . . إن الحدس لا يستطيع أن ينبثق ما لم يجمع العقل المواد الأولية التى يرتبها فى وحدة أو تناسق ، ثم ينبثق الحدس بعد ذلك ليعلن النتيجة ، فالحدس البرجسونى نوع من الفطنة الثاقبة التى تسبقها مقدمات عقلية وتركيبية متعددة . . . »[7]

يرى برجسون أن هناك طريقتين للمعرفة : معرفة من الداخل ، ومعرفة من الخارج . والمعرفة من الداخل أضمن وأوثق ، حيث أنها تحتاج إلى نوع من الألفة والمعايشة والتقمص والاندماج ، وهى بذلك تتطلب وقتاً طويلاً . هذه المعرفة هى معرفة القلب والغريزة ، ولابد للعقل أن يستند عليها ، وأن يقيم عليها كل قضاياه . إن مفهوم الحرية ، وتميز النفس عن البدن ، والتمييز بين الأعمال الصالحة وغير الصالحة ، إنما تنبع كلها من القلب والشعور ، بينما يعتقد العقل المنطقى أو المتعقل القائم على الاستدلال والبرهنة ، أن بإمكانه إقامة الدليل على أن كل شىء فى الوجود مادة ، وليس غير المادة . هذه التصورات العقلية لا تعبر عن الحقيقة ، فإذا كانت المادة هى كل شىء ، وكل شىء هو المادة ، فإن معنى ذلك أن جميع أفعالنا ترزح تحت جبروت وسلطان الجبر والحتمية ،

الحدس لا العقل
نقطة التقاء الفن بالفلسفة
غلبة الفلسفة على الفن

بينما الواقع أن النفس لا تشعر بالخضوع لأى نوع من الحتمية ، ما دام أبسط عناصر الحتمية ، وهما الزمان والمكان ، لا يخضع لهما الإنسان .

هكذا أنكر برجسون وجود الحتمية ، بل وجد أن هناك تلقائية وعفوية ونبعٌ متدفق من الحرية ، فالنفس الإنسانية فى تغير لحظى ، والحتمية مجالها المادة فقط ، والإنسان كائن خاصته هى الإمكانات اللا متحققة ، لا المتحققة فعلاً ، وهكذا فهو يتميز بالحرية والإرادة ، فبقدر ما يمارس من إرادة ، بقدر ما يصل إلى الحرية ، ولا أخلاق بلا حرية .

وقد فرق برجسون بين الحدس والفكر،فالفكر عنده أعم من الحدس فالفكر يضم الحدس والعقل والغريزة ، ولكن الفكر لا يصل إلى الحقيقة إلا عن طريق الحدس ، والحدس ما هو إلا ذلك التعاطف الذهنى ، إنه ذهن منفعل مع القلب أو الشعور . وهكذا فالذهن بمفرده لا يؤدى إلى حدس . وقد حدّد برجسون معنى الحدس بقوله « إنه ذلك التعاطف الذى ينتقل به المرء إلى داخل موضوع ما ، لملاقاة ما هو فيه فريد ، وبالتالى ما لايمكن التعبير عنه »[٨] .

وقد بيّن برجسون فى كتابه « المعطيات المباشرة للوعى » ، أننا نستطيع عن طريق التأمل الداخلى أن نعثر على عناصر قيمة من الفكر ، كان « يحجبه عنا ذلك القاموس اللغوى المستعار من العالم الخارجى ، فعلوم العالم الخارجى هى وليدة ونتاج الكم والتى يمكن قياسها ، بينما لا تخضع حياة الإنسان الداخلية للمكان ولا للكم ، إنما مجالها الكيف والزمان ، فالحياة النفسية الداخلية معقدة متغيرة باستمرار ، وليس لها وحدة متميزة تصلح لأن تكون مقياساً ، وأن كل واحد فينا يحسّ احساساً قوياً ، بأن كل لحظة من لحظات الزمان هى مختلفة عن سابقتها حتى ولو لم تتغير أى علاقة من العلاقات المكانية . والخطأ يكمن فى استعمالنا الزمان الذى نقيسه بمقياس المكان ، حيث أنه ليس لدينا لقياس الزمان سوى المكان ، وهو مقياس كمى لا كيفى والكيفى هو الذى يرجع إلى النفس وليس عليه سلطان من الخارج ، وهكذا فالزمان داخلى ذاتى لا يقبل المقياس ولا حتى المشاركة . والزمان الحقيقى لا يحوى فكرة التعاقب ، وإنما فكرةالاستمرار ، فالحياة النفسية عفوية ، تلقائية ، منسابة ، وهى انبعاث وانبثاق من الداخل ، وخلق مستمر ، وحركة فى الإبداع ، لا تحمل توقعاً ضروريا للمستقبل ، أى لا تحتمل الحتمية .

هكذا لا يعتد برجسون بالعقل فهو « لا يعطينا إلا نظرة تعسفية عن العالم ، وبأنه يقطع الواقع المتحرك ويجمده . . . وأن خارج الخطوط الذهنية التى ترسمها المعرفة العقلية على صفحة العالم تبرز حقيقة بكر لا يستطيع الإنسان أن يتصل بها إلا بالحدس »[٩]

وفى تحليلنا لموقف برجسون ، ومحاولة سبر أغوار فلسفته من خلال رؤيته ـ نقول أنه من الواضح أنه لا يثق فى معرفة العقل ، فكيف يتسنى للمرء أن يدرس ماهية العقل وحركة أفكاره بعقله ، وكيف يمكن كشف خفاياه وخباياه ، وتلك المناطق منه التى تتولد فيه الأفكار التى تنعكس عليه من الخارج ، ويعكسها هو بطبيعته على الخارج ، أى على الأشياء ومظاهر الطبيعة . كيف يمكن معرفة ما يتأثر به من العوامل الخارجية ، وما يخلع من مؤثراته عليها ، تلك الألوان والأشكال والمعانى التى يستلهمها من الخارج ويعيدها إليه فى أثواب وأضواء مغايرة من إبتكاره ، كيف تُحدد فعاليته وشخصيته المستقلة المطلقة من قيود الضغط التى تفرضها عليه الحياة ، ويفرضها هو على الحياة ، باعتباره عضوا فعالا كأى عضو فى جسد الإنسان ، يمتاز بالفكر ، ويستطيع أن يعطى أحكاماً يقتنع بها بوسائله الخاصة ، وهى المقارنة



والتمييز والاستقرار والتحليل ، وفوق ذلك فهو عضو يتعلم ويدرس الخبرات والتجارب والمعرفة . كيف يمكن نقض العقل بالعقل ، أيمكن أن يكون هو الخصم والحكم فى وقت واحد ، وهل يمكن التجرد من العقل للحكم عليه بالعقل . فى هذه الحالة لن يكون النقد ولا الأحكام صحيحة وغير متحيزة . إذاً معنى ذلك أنه لا بد من اللجوء إلى وسيلة أخرى تكون وساطة بين المرء وبين العقل ، أى بين العقل ونفسه . وماهى هذه الوسيلة سوى النفس أو البصيرة أو الحدس . فإذا كان العقل متأثراً دائماً بالمشاهدة والواقع ، بتلك الأفكار المتبادلة بينه وبين الخارج ، فالنفس أو البصيرة تكون فى منجاة من المشاهدة والواقع ، لأنها تلمس بشعورها وإحساسها الفياض حقائق الأمور ، فهى لا تخضع للمؤثرات الخارجية ، وتكاد تكون مؤثرة فى الواقع والمظاهر الخارجية ، لأن إحساسها ينبع فى الغالب من أعماقها ، وتعكس إحساسها على الصور والمظاهرالخارجية ، وهى بهذا تستطيع أن تجعلها وساطة بيننا وبين العقل ، حتى لا ينفرد بمفرده بنقض نفسه والحكم على أفعاله من خلال أثرته وميله دائماً للواقع المادى المشاهد الملموس بوساطة الحواس ، التى كثيراً ماتخطىء وتجره إلى الخطأ ، حتى يصير الخطأ مركباً ، ويصير من الصعب البحث عن الحقيقة ووضوحها بين جنبات تلك الأفكار المتداخلة المتناثرة .

إذا لا بد للبصيرة أن تعبر مناطق العقل المرصدة على ظلامها ومتاهاتها الشاسعة . إن فى النفس قوة مبدعة ، وهى فى غير حاجة للدرس والتحصيل والمعرفة والمقارنة وغيرها ، لأنها موهوبة بالطبيعة فى أعماقها الساطعة الضياء ، إذا أخلينا بينها وبين العقل ، وهذا مانشعره دائماً من صراع بين النفس والعقل ، عندما يدب الخلاف بينها فى تقدير أمر من الأمور . إن فى النفس من الغرائز الطبيعية ما يمكّنها من الكشف عن نفسها ، ويعطيها القدرة على مجابهة العقل ، بل والتغلب عليه فى كثير من الأمور . . حيث يتضح أن همسة النفس توحى بحقيقة تعلو على العقل وإدراكه ، فهى أسمى فى طبيعتها من العقل ، لذلك كثيراً مايتعارض اتجاه العقل مع سلوك النفس وميولها الطبيعية .

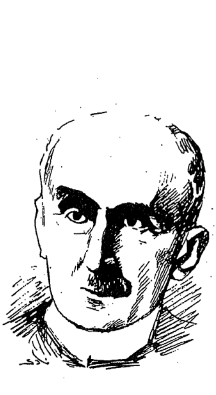
وإذا كان العقل يعرف ، فإن النفس وحدها هى التى تستطيع بإحساسها العميق أن تسمو وتشعر بهذا السمو الروحى ، إنها ـ أى النفس تشعر ولا تعرف ، ولكن الإحساس العميق قريب من المعرفة أو طريق إليها ، فهى تشعر بأن هناك شيئاً تستطيع التعبير عنه ، شيئاً غامضاً ، ولكنه موجود لا صلة لهُ بالتجسيد المادى ، ولا شكل له يدل عليه ، ولا شبيه له ، إنه الحدس والبصيرة .

معنى ذلك أن النفس هى التى تستطيع أن تصعد فوق العقل ، ما دام العقل موثقاً بالمظاهر

الطبيعية المادية ، والنفس ترتفع على هذه المظاهر المادية ، فهي في صفائها بعيدة عن صراع العقل ، تستطيع بقوتها المعنوية وإرادتها أن تتغلب على كل العناصر المادية وتتخطى حواجزها لتسيطر عليها ، وبالتالي تسيطر على ما يبتكره العقل من آلات مادية أو علوم أو معارف . إنها تنشد الحقيقة ، وهي لا تتأثر بالجسد وما يعتريه من ضعف وعجز لأنها لا تعوّل عليه مستقبلاً ، وترى أن الحقيقة منفصلة عنه ، بل هو الحائل بينها وبين ما تنشده . والعقل كذلك سيفنى لأنه جزء من مادة الجسد يعتريه الضعف والخمود ، أما هي فما تزال على عهدها منذ أن وُجدت ، لا يرهبها ما يجزع له العقل ويتصوره من تغير وتبدل أو فقدان الوجود بأسره ، أو تلك الصورة البشعة التي يكون عليها الجسد الصامت عن الحركة وفنائه بعد الموت .

● هكذا نجد أن الإيمان بالله عند برجسون ، يكون بإحساسنا وشعورنا الصادر عن النفس ، بينما العقل لا يتصور حقيقة الأشياء بل ـ في أكثر الأحيان ـ يشك فيها ولا يصدقها ، لأنه يرد كل شيء إلى دواعي وأسباب واقعية . ولما كان لا يدري السبب الأول في الخلق والوجود ، بل لا يعقل الحقائق ذاتها ، لأنه لا يراها ولا يحسها لذلك هو أقرب إلى الإنكار ، وأبعد عن الإيمان بها وتصديقها ، لأنه أبعد ما يكون عن الغيبيات التي تقع في النفس فتشعرها وتحسها دون أن تحفل بإقامة البرهان والدليل عليها . فصفة النفس الإيمان ، أما العقل فصفته الإيمان بالأشياء في مادتها ووقائعها ، فهو يرفض المسائل التي يقصر عن إدراكها وفهمها . معنى هذا أنه عقل دنيوي يعرف العلاقات بين الأشياء وطريقة معاملتها بالقدر الذي يعود عليه بالمنفعة ـ أي أنه يستخدم الوجود لذاته ـ ولا يهمه كنهها أو مصادرها الأولى ، فهو عملي نفعي ، وقصوره عن المعرفة اليقينية حصره في واقعه ، وحدّد له دائرة تفكيره في مرئياته .

إن الماضي عند برجسون لم يمت ـ وهذه حقيقة ـ فنحن نستدعيه في ذاكرتنا ، فيعود ماثلاً أمامنا بكل صوره وأحداثه . إننا نحسّ به ونتأثر به في حاضرنا ، وإن موكب الزمان يسير منذ وُجد ، وقد عشنا فيه حقبة منه تعيها ذاكرتنا ، فالماضي بالنسبة لنا لا يموت ، ويمتد الزمن ولكن دون فناء ، فأحياناً في هدأة من عقلنا نرى جيوش الماضي تغزونا لامعة كلمعان تموجات المياه في البحر تحت أشعة الشمس ، فالماضي جزء من الإنسان لا ينفصل عنه ، وإن كان يتوارى وراء سحب الحاضر ، ويذهب الحاضر ويأتي المستقبل فيصير حاضراً ثم ماضياً . الحاضر قصير المدى ، والمستقبل لم يأت بعد . . معنى ذلك أننا نعيش دائماً في الماضي ، إنه زمان أطول وأعمق حياة من الحاضر والمستقبل . إن الماضي هو حاضرنا ومستقبلنا ، لذلك له تأثير



علينا دائماً في تصرفاتنا وسلوكنا وأفكارنا وإحساسنا ، بحيث يكوّن الماضي رصيداً ضخماً من حياتنا . والماضي يعيش معنا في حاضرنا ومستقبلنا ، مهما تناسيناه ، وهو الذي يحكي كل حياتنا وقصص الإنسانية وتاريخها منذ وُجدت .

هذا الزمان الداخلي للإنسان أو الديمومة لا يقبل المقياس ، لأنه ليس ذلك الزمان الموضوعي الخارجي الذي يمكن قياسه بالحركة في المكان . إن « الديمومة الحية الحقيقية الخالصة هي حياتنا الداخلية نفسها : هي الزمان النفساني ، هي تتابع حالاتنا النفسية في الوجدان . وهي دائماً مملوءة ، ودائماً متغيرة ، منسابة وغير متجانسة ، ومكونة من حالات مختلفة ، وتفلت من الانقسام وتستعصي على المقياس ، ولكن الزمان المتجانس هو الذي نتمثل فيه انسياب الحياة الداخلية عند أنفسنا وعند غيرنا ، وهو الزمان المستخدم في حياتنا الاجتماعية ، الزمان الذي تعيشه ساعاتنا ، والزمان المتجانس نتمثله على غرار المكان ، إنه زمان مكاني ، زمان لا شخصي ، وهو من تأليف الذهن ؛ هو زمان مقاس بالكم ، وهو أشبه بخط مستقيم يمتد إلى غير نهاية ، وينقسم إلى لحظات شبيهة بالنقط الرياضية »(١٠) . ويقول برجسون أيضا : « إن توالي وتعاقب حالات وجداننا ، وآنيتنا التي تحيا ، هي تلك الديمومة الخالصة »(١١) .

وهكذا فالمعرفة عند برجسون ، ليست معرفة ذهنية أو عقلية ، بل إن قوام المعرفة هو الحدس والبصيرة ، وأن النفس بشعورها وإحساسها وبحدسها وبصيرتها تستطيع الوصول إلى المعرفة الحقيقية .

الحدس نقطة التقاء الفن بالفلسفة :

أكد برجسون على أن الحدس هو الطريق للوصول إلى المعرفة ، وأنه أصدق وصولاً إلى الحقيقة الماثلة خلف كل ما هو مادي .

هذا الموقف الفلسفي ، يتضح في موقفه من الفن . فالحدس عند برجسون هو جوهر أية خبرة فنية ، والمعرفة هنا أصدق من تلك المعرفة المنطقية أو الذهنية ، والدليل على ذلك ، أنه باستطاعتنا التفكير بدون كلمات ، كذلك في مقدورنا أن نضع أنفسنا في داخل الأشياء ، وهذا ما نجده عند الفنانين الشعراء ، إنهم لا يعرفون الطبيعة والناس والحياة بالعقل أو بالذهن ، وإنما من خلال ذلك الحدس ، وهو الرؤية الداخلية الروحية للأشياء بدون اللجوء إلى ذلك الطريق المألوف ، طريق المنطق أو النظر العقلي الصرف ، فالشعراء يرون ما وراء الكلمات ، وما وراء الأشياء ، واستعمالهم اللغوي استعمال فريد ، يتوصل إلى المتلقي حدساً أو شعوراً خاصاً ، يجعل المستمع يحيا في جو خاص ، متجاوزاً المدلول الظاهر الذي تؤديه الكلمات المستعملة في اللغة . فالشاعر عند برجسون « يطوّر أحاسيسه إلى صور ويحيل الصور إلى كلمات تترجمها ، مطبقاً في ذلك قوانين الإيقاع »(١٢) .

هكذا يرتب الشاعر كلماته ترتيباً إيقاعياً خاصاً ، يعطيها حياة جديدة ، توحي لنا بأشياء لا تستطيع اللغة المألوفة أن تعبر عنها . وهكذا يستطيع الشاعر والفنان بصفة عامة أن يتجاوز تلك التصورات الذهنية ، وأن يرفع النقاب عن الأشياء وصولاً إلى كل ما هو فريد .

معنى ذلك أن الحدس هو بصيرتنا الوحيدة للنفاذ إلى باطن الأشياء والوصول إلى ما هيتها ، وأنه إذا كان العقل أداة لمعرفة المكان ، ومعرفته نسبية عامة ـ فإن الحدس أو شعورنا الباطني هو الطريق إلى كل معرفة مطلقة ، فنحن « نتحد بموضوع المعرفة بالمجهود الخيالي . ومن الممكن الانتقال من الحدس إلى التحليل ولكن العكس مستحيل . والحدس هو التعاطف الذهني الذي نعرف به ما لا يقبل التعبير عنه مثل المعنى الشعري أو الجمال الفني . وينتمي الفن إلى عالم الزمان ويصمت العقل دونه . ولا تستطيع النظرية أن تشرح الفن لأن النظرية من عمل العقل والعمل الفني نتاج الحدس . فالفن لا يقبل الوصف ولهذا لا يبلغه العقل . والفن لا يمكن محاكاته ولهذا فالمستنسخ لا يمكن أن يقدم نسخة من الخاصية التي تنتمي إلى الحساسية الجمالية »(١٣) .

إن غرض الفن عند برجسون هو استبعاد كل ما يحجب عنا الواقع ، من أجل وضعنا أمام الواقع العميق نفسه ، أي رؤية مباشرة للواقع متجردة من أي منفعة أو ضرورات حياتية .

ولذلك فإن ما يراه الفنان ، قد لا نراه نحن ، فهو يستشف الحقيقة بتلك المعرفة الحدسية التى تتميز بالجهد والمشقة . وهكذا يكون الفن « سواء أكان تصويراً أو نحتاً أو شعراً أو موسيقى ، لا هدف له إلا إبعاد الرموز المفيدة عمليا والعموميات المقبولة تقليدياً واجتماعياً ، وبالاختصار كل ما يخفى الحقيقة ، ليضعنا وجهاً لوجه أمام الحقيقة نفسها »[١٤]

وكما رفض برجسون فى فلسفته إمكانية التنبؤ ، نجده أيضا فى فلسفته الجمالية يرفض أن يكون للتنبؤ أى دور فى العملية الفنية . ففى كتابه « التطور الخالق »[١٥] ، يقرر أنه قد يكون من الممكن تفسير اللوحة المرسومة من خلال الرجوع إلى شكل النموذج المرسوم ، أو من خلال الرجوع إلى طبيعة الفنان نفسه ، ولكن كل هذا لا يجعل أى أحد يستطيع - حتى ولا الفنان نفسه - أن يتنبأ بما سوف تكون عليه هذه اللوحة ، فالتنبؤ محال ، لأن معناه إمكانية وجود اللوحة قبل إنتاجها . وهكذا تتشابه حياتنا وحياة الفنان ،فإن كل لحظة من حياتنا هى لحظة خلق وإبداع .

هكذا تخلو الحياة الحقيقية من كل توال أو تتابع حتمى أو تنبؤ مسبق ، فإن دفعة الحياة تعبر عن نفسها فى النفس الخلاقة . هذه الدفعة هى التى تدفع الفنان إلى إبداعه الفنى الذى يعلو على شخصيته الفردية .

إن الفنان الحقيقى عند برجسون شخص « عديم الانتباه » ، « أو بتعبير أدق ، يكون رجلاً تحول انتباهه عما تقدمه له الدنيا ليفيد منه فى نشاطه الفنى ، ويكون رجلاً قادراً على ممارسة إنتباه من نوع آخر ، هو ذلك الذى يصور من خلال العمل الفنى انتباه الفيلسوف ، ويمكنه انتباهه هذا من إدراك كم أكبر من الأشياء ، وإدراكها إدراكاً أعمق بوجه خاص »[١٦] .

اهتم برجسون بما يسمى بالدفعة الحيوية[١٧] فى تفسيره للحياة وللتجربة البشرية ، فالحياة لا تفهم بالعقل فقط ، والمعانى الحقيقية للحياة تتضح من خلال الحدس وليس العقل ، فالعقل عنده قاتل للروح ، وهذه الفكرة نجدها أيضا فى كتابه « الضحك »[١٨] ، حيث يرى أن المضحك هو شيىء ميكانيكى يغلف البشر ، وأن المضحك حركة بدون حياة . وأننا لا نتذوق الضحك فى حالة شعورنا بالعزلة ، والمضحك يتمثل فى تلك الصلابة الآلية ، حيث كان ينبغى أن توجد المرونة الإنسانية ، و « كل تشوه قابل لأن يقلده شخص سليم يمكن أن يصبح مضحكاً »[١٩] والمضحك يتمثل فى كل حادث يلفت انتباهنا إلى الجانب المادى من الشخص حيث نكون بصدد الجانب الروحى ، ونحصل على معنى مضحك بإدخالنا فكرة لا معقولة فى قالب عبارة مقررة كما « أن أوضاع الجسم الإنسانى وإشاراته وحركاته تكون مضحكة على قدر ما يذكرها هذا الجسم بمجرد آلة »[٢٠] .

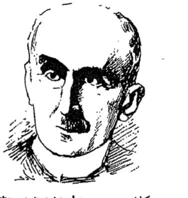
الحدس البرجسونى نوع من الفطنة الثاقبة التى تسبقها مقدمات عقلية وتركيبية متعددة .

وللخيال عند برجسون منطق آخر غير منطق العقل ، وكثيراً ما يحدث التعارض بينهما ، والإدراك منطق الخيال - الذى يشبه منطق الحلم - فلابد من بذل جهد دءوب يزيح كل الأفكار الجاهزة بغية الوصول إلى الأعماق ، ورؤية هذا التيار من الصور المتداخلة .

ويشير برجسون فى كتابه « الفكر والمتحرك » إلى أن هدف الفن هو تصوير فردية النموذج ، وأن على الفنان الحقيقى أن يهتم بمنبع نشاط الطبيعة لكى يستوعب دفعتها الحيوية ويصورها بطريقته . وهكذا لابد للفنان أن يربط بينه وبين الواقع صداقة دائمة ، حتى يستطيع من خلال حدسه سبرأغواره والوصول إلى أسراره . والفنان مثله مثل الفيلسوف « لا يطيع شيئاً ولا يأمر أحداً ، بل إنه يبحث عن إيجاد التوافق بينه وبين الواقع »[٢١]

ويذكر برجسون فى كتابه « معطيات الشعور المباشرة » أن المشاعر إنما تتولد من خلال هذا الاتصال الوثيق بين المعطيات الداخلية والمعطيات الخارجية ، والذى يتولد فى نفس الفنان ، حتى يستطيع أن يبدع عمله الفنى ، « إن الشيىء الذى يسمى « إلهاماً » لا يمكن أن يكون غير هذه المشاعر الحركية التى تتولد عنها الأفكار والأشكال . . إنها نفس تريد أن تتجسد فى جسد ، وهى التى تنحصر مهمة الفنان فى ترجمتها . . وهى التى يرجع إليها دائما خلال تنفيذه للعمل الفنى »[٢٢] .

هكذا نجد أن مفهوم برجسون للفن يتطلب من الفنان أن يتعفف عن أى اتصال نفعى بينه وبين واقعه العملى ، من أجل الوصول إلى النقاء ، هذا النقاء لا يتحقق من خلال العقل الإنسانى الذى ألف العادات ولا يدرك إلا المظاهر الخارجية ، وبالتالى لا يستطيع الوصول إلى لب وكنه الحقيقة ، وإنما يتحقق من خلال ذلك الحدس وتلك الرؤية الروحية المتعمقة والمعايشة للأشياء ، وهذا ما يقوم به الفنان ، حيث أنه يستطيع من خلال حدسه أن يكشف النقاب عن الحقيقة .



هكذا يرى برجسون أن الحياة العادية المألوفة لدى غالبية الناس ، تقتضى قبول كل ما هو سطحى ، وماله فائدة عملية ونفعية ، من خلال تلك الحواس ، وهذا يفضى إلى وجود ذلك الحجاب الفاصل الذى يجعلنا نرى الأشياء فى مظهرها ، ولا نراها فى ذاتها أو جوهرها . بل إن الأمر أعمق من ذلك ، فإن ذواتنا نفسها تفلت منا ، لأن هناك انفصال بيننا وبين شعورنا نفسه ، لذلك فنحن لا ندرك حتى حالاتنا النفسية الباطنية الأصيلة فى حقيقتها ، لأننا نحيا خارج ذواتنا ، وهكذا نتخلى عن فرديتنا وذاتيتنا الحقيقية . ولكن هناك تلك النفوس الفنانة المتميزة بالمواهب الفنية ، التى استطاعت من خلال طبيعة وعمق مشاعرها وحدسها - وليس عن طريق التأمل الفلسفى والتصورات الذهنية - أن تنأى عن هذه الحياة النفعية السطحية ، وأن تستطيع أن ترى الأشياء فى منبعها وصفائها الأصلى . وبذلك يصبح الحدس هو طريق الوصول إلى تلك الحياة الحقيقية المتعمقة بالتلقائية والخلق المستمر ، وبذلك تتحقق الذات الحرة ، لأن الفعل الحر هو ما يصدر عن شخصيتنا وذاتنا العميقة ، وهذا ما نجده متحققاً أحيانا بين الفنان وعمله الفنى . والحياة الحقيقية أو تلك الديمومة تتميز بهذا الشعور المتجدد دوماً الذى لا يقبل التكرار فهى « ابتكار مستمر متجددوإبداع دائم لا يمكن التنبؤ به كما لا يمكن أن يتنبأ الفنان بما ستكون عليه اللوحة الفنية »[٢٣] .

بهذا يؤكد برجسون دور الحرية فى نظرته للفن ، فالإبداع الفنى مظهر من مظاهر الحرية الإنسانية ، فكل عمل فنى إبداعى يحيا فى الزمان ، ولا يمكن التكهن به ، وبالتالى فإنه يستحيل معرفة مستقبل الفن .

والنقطة الهامة عند برجسون أن الإبداع الفنى لا يتأتى إلا عن طريق تلك التجربة الحدسية

بالمفهوم الفلسفى ، فالفنان عن طريق هذا الحدس ، يغوص فى أعماق الواقع متأملاً ، بغية الوصول إلى ما هيته وصفاته الأصلى ، حتى يستطيع إبداع أعماله الفنية ، وهنا تلتقى الفلسفة بالفن

غلبة الفلسفة على الفن :

يتضح مما سبق ، أن برجسون أقحم فلسفته على نظرته فى الفن ، فالفن عنده خاضع لتصوره ونظرته الفلسفية ، فالحدس هو أساس كل مراحل فلسفته وفنه . ومنبع ذلك أن فلسفته فلسفة روحية تماماً ، وبذلك أغفلت الدور الإبداعى والصنعة الفنية للفنان ، كما أغفلت دور الواقع فى العملية الفنية ، بينما الفن لا يتوقف عند رؤية الواقع من خلال الحدس ، لأن قوام الفن هو تلك العملية الإبداعية القائمة على الإرادة والفعل والجهد والصنعة والتكنيك التى تحقق فى النهاية تجسيداً للعمل الفنى ووجوداً موضوعياً .

لقد فات برجسون أن الفن ليس مجرد تأمل ميتا فيزيقى جمالى فلسفى فقط ، وأن التجربة الجمالية لا تتوقف فقط عند مرحلة كشف حقيقة وباطن الأشياء ، وإنما تتعدى ذلك إلى مرحلة أخرى تتميز بالعنصر الإبداعى ، وأن الفنان لا تكفيه تلك النظرة التأملية التحليلية ، وأن قوام وجود الفنان كامن فى وجود نسق تركيبى يتجلى من خلال عمله الإبداعى .

والإبداع الفنى لابد وأن يتخذ نمطاً معيناً سواء أكان قصيدة شعرية أو لوحة أو تمثالاً أو سيمفونية . . . هذا الإبداع الفنى لابد وأن يكون له هذا الكيان العضوى ، والوجود الواقعى .

وإذا كانت نظرة برجسون للفن نظرة سلبية ميتافيزيقية ، نتيجة غلبة نظرته الفلسفية التى توقفت عند حد التأمل والحدس ، فإنه يمكن القول ـ من ناحية أخرى ـ إن الفن بما له من وجود عينى متحقق ، إنما يشير ويحقق ما يريده برجسون من حيث وجود هذا التأمل الجمالى ، بل والفلسفى أيضاً ، فالعمل الفنى يعمق الحياة ، وينتشل الفرد من إنشغاله بالحياة العملية المادية ، ويعمق من نظرته ، من خلال تأمله للعمل الفنى ، ومحاولة استكشاف أبعاده ، فكل متأمل لعمل فنى سواء أكان عن طريق المشاهدة أو الاستماع أو كليهما ، إنما يتأمل ويفسر ويستخلص قيماً معينة ، هذا لأن العمل الفنى لا يقف بنا فقط عند سطحية التأثر الحسى ، وإنما يوصلنا أيضاً إلى مفاهيم عقلية وإلى مفاهيم حدسية ووجدانية وروحية .

وهكذا نستطيع أن نصل إلى ما يريده برجسون ، ولكن عن طريق الفن وليس عن طريق الفلسفة●

الايمان بالله عند برجسون ، يكون باحساسنا وشعورنا الصادر عن النفس ، بينما العقل لا يتصور حقيقة الأشياء لأنه يرد كل شىء إلى دواعى وأسباب واقعية .

هوامش :

(١) ولد برجسون فى باريس عام ١٨٥٩ وتوفى عام ١٩٤١ ، وكان طالبا متفوقاً فى دراسته انتخب عام ١٩٠١ عضوا فى المجمع الفرنسى ، وحاز على جائزة « نوبل » عام ١٩٢٧ ، ومن أهم أعماله : « رسالة فى معطيات الشعور المباشرة » ١٨٨٩ ، « المادة والذاكرة » ١٨٩٦ ، « الضحك » ١٩٠٠ ، « التطور الخالق » ١٩٠٧ ، « الطاقة الروحية » ١٩١٩ ، « منبعا الأخلاق والدين » ١٩٣٢ ، « الفكر والمتحرك » ١٩٣٤ .

(٢) معناه باختصار أن كل شىء فى هذا العالم ، من حياة وفكر ، إنما يفسر من خلال المادة والحركة ، فهما اللتان لهما الوجود الحقيقى ، وبذلك انتفت الإرادة .

(٣) جورج بوليتزير ، المادية والمثالية فى الفلسفة ، ترجمة اسماعيل المهدوى ، دار الكتاب العربى بمصر ، ١٩٥٧ ، ص : ٣٥

(٤) المرجع السابق ، ص ٣٥

(٥) عثمان أمين ، لمحات من الفكر الفرنسى ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الأولى ١٩٧٠ ، ص ١١٢

(٦) الحدس عند برجسون ، يشمل التخيل والإحساس والذاكرة . .

(٧) محمد على الكردى ، نظرية الخيال عند جاستون باشلار ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الحادى عشر ، العدد الثانى ، سبتمبر ١٩٨٠ الكويت ، هامش (٢٢) ، ص ٢٠٦

(٨) عثمان أمين ، المصدر المذكور ، ص : ٧٦

(٩) نفسه ، ص : ٦٨

(١٠) نفسه ، ص ٨٠

(١١) أنظر Bergson, Essai sun les Données-jmmediates de la Conscience, Paris F. Alcan, 1889, P. 76.

(١٢) أنظر : محمد محمد عنانى ، فى عرضه لكتاب « التصويرية فى الشعر » تأليف ستانلى كوفمان، مجلة (المجلة) ، العدد التاسع والستون ، أكتوبر ١٩٦٢ .

(١٣) عبد الفتاح الديدى ، علم الجمال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى ١٩٨١ ، ص : ١١٤ .

(١٤) جان برتليمى ، بحث فى علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٠ ، ص : ٥٢٨

(١٥) أنظر مقدمة الفصل الأول من كتاب : Bergson, L'Evolution Creatrice, 46 ed. Paris, Librairie Felix Alcan , 1939.

(١٦) جان برتليمى ، المصدر المذكور ، ص : ٥٢٩ .

(١٧) elan Vital

(١٨) le prire

(١٩) برجسون ، الضحك ، تعريب سامى الدروبى ، عبد الله عبد الدايم ، دار الكاتب المصرى ، القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص : ٢٦

(٢٠) نفسه ، ص : ٢٩

(٢١) جان برتليمى ، المصدر المذكور ، ص : ١٥٨

(٢٢) نفسه ، ص : ٥٣٣

(٢٣) خبيب الشاروني ، بين برجسون وسارتر ـ أزمة الحرية ، دار المعارف ، ١٩٦٣ ، ص : ٢٩

شعر

قصائد فى المبايعات

حـلمى سـالم

● حدود ●

كنتُ فى فضائىَ الغريبْ
أرتِّبُ الزمانَ والشطوطَ والوجيبْ
لمقدم المُحدِّثِ الذى باح لى :
مغيبى مناهضٌ للمغيبْ .

● هل صباح فؤادك المريب ؟ ●

على يديكَ يبدأ الشَّجَنْ
الطائر الذى كان سيدَّ الحكمةِ الخفىّ ،
مرةً يُناشُ من حوصلٍ ،
ومرةً يُجَن .
على يديك يبدأ الشجن
فمن ترى اكترى سراحَه القديمَ من ربابةٍ ،
ومن ترى انسجن ؟
أراكَ ساحرا ،
وألتقيكَ حاسرا ،
كأن هذه المرايا تبيِّضُ السكونَ ،
فاسترِحْ على الكمين ساخرا ،
وخُض جلالك الأخير خاسرا .
على يديكَ شَعرةُ الشجَنْ
فهل صباحُ فؤادُكَ المريبُ
أم دُجى . . دَجَنْ ؟

● الخاتم ●

يحفظُكِ من البدن الميِّتِ والبدن الحىّ ،
يحفظكِ من الشعراء الجوّالينْ ،
يحفظكِ من الخطوة والطبقات ،
يحفظ نرجَسكِ الصافى من طينة عينىّ ،
(هل فى بنصر كِ الخاتمُ أم سنواق ؟)

● دع المحار مغلقا ●

أراحتْ الروح فى يدىّ
وقالت : السماءُ واحده ،
وهذه الفراشةُ التى تراوحت بالقلبِ ،
تستعد للخروجِ من مناخها المقيمِ ،
للدخول فى لظىً .
وكان عازفٌ يداعب الأراغيلَ فى خلوةٍ
قريبةٍ من المياه ،
همهمتْ : هى الفضاء بين خافقين ،
هذه المدائن التى تنام فوق كاهلينَ ،
وهى موعودةٌ وواعده .
وحينما أراحت الروحَ فى يدىّ
كنتُ مشرقاً بريقها ، أقول :



هل نريقُ فى عروقه البحرَ كى يظل صاحياً ،
وأزرقا ؟
فغمغمت : دع المحارَ مُغلقا
فعمرُه على وشيشه الخفىِّ ليس عمرُه على سواحلى ،
ولا تُجرِّح ابيضاضَنا بعشب روحنا المكابِده .
غَفَتْ على يدىَّ
وصرتُ مثلما يشاء قلبُها القليلُ غارقا
فى محارة الدنوِّ والمباعده .
دارَتْ انفعالَ نَهْدِها عن انفعال آخر الأراغيلِ ،
كانت الجروحُ عِدَّةً ،
وكانت السماءُ واحده .

● كل طفولة هنا رائحة ●

كل طفولةٍ هنا : رائحه
وأنتِ أنتِ فى سَمَاى أرْجَتَانِ :
أرجةٌ نواحَةٌ
وأرجةٌ نائحه
تطلعان من أرجوحتين فى أيكتينِ :
أيكةٍ صموتةٍ
وأيكةٍ صائحه .

ثم ترجعان فى خفقتين من مهجتين :
مهجة تغدو على الندى ،
ومهجة على الندى رائحه .
ها هنا تَوَاقَتَ ارتعاشُ سيدى الجميلِ
فى الزمانِ والأرخبيلِ
والأرخبيلُ عندى بكاءتان تبزغان من مقلتين للأمرِ الجليلِ :
مقلةٍ طوّاحة بقلبى ،
ومقلةٍ بقلبى طائحه .
ألم يكن لجرحى منذ بدء نوحى كلمتان :
أن هذه الدموعَ قارورتان
قارورةٌ كتومةٌ للهوى
وقارورة بالهوى بائحه
وأن كلَّ طفلةٍ على المدى : مَسرَّةٌ فادحه .

● البدن والعيون ●

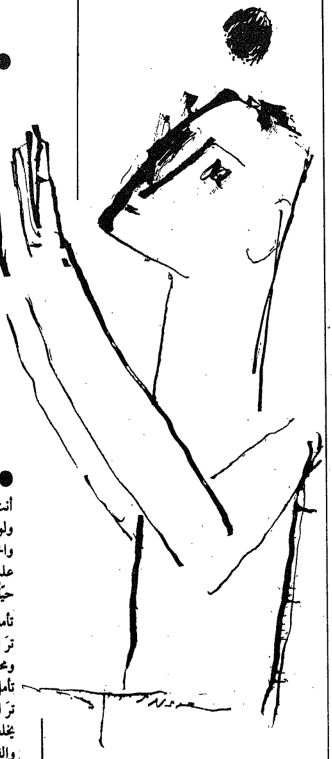
تفضحكِ العينان :
أنتِ تدارين الرعشةَ ، وهما معلنتان .
أنت محايدةٌ بين فؤادكِ وفؤادى ،
وهما لضلوعى تنحازان .
هل بدنُكِ وعيونُكِ ضدان ؟

● العرش بركة من دم الغزالات ●

فوق ساحلِ الجنونِ تركض امرأه
تراوغ السهول والوعولَ ، تستجيب للصخرة المناوئه
فأججتْ على الرُبى القِبابَ ،
والقِبابُ كانت على الشطوط مفروطةً ومطفأه .
تمددتْ على أرائكِ العاشقينَ ،
أو على فلائكِ المارقينَ ،
والعَرْشُ بِرْكةٌ من دمِ الغزالاتِ ،
والوليمةُ : الأكبادُ والضلوعُ والرئه .
فوق ساحل الجنونِ تركضُ امرأه
وكنتُ قبل أن أسلِّمَ الروح صحتُ :
« رملٌ كأوراك العذارى »
فأكملَ القتيلُ : هذا الوعلُ مبقورٌ ،
وأحشاؤه على الثرى مُهَرَّأه .
تركضُ امرأه
تفرَّقتْ على البلادِ : لمحةً مقيمةً
ولمحةً طارئه .

● انت تكره الفسيفساء ●

أنت تكره الفسيفساء
ولو مسستَها بلمسةٍ خفيفةٍ وهمسةٍ خفوتْ
واخترتَ نخلَها من النخيلْ
علمتَ أنها بعيدةٌ عن طرازها المذاعِ ،
حيَّةٌ عن رخامها الصموتْ .
تأمل الفسيفساء
ترَ الصبيَّ والفتاةَ يدخلان في سياقها مواكبَ ابتهالةٍ
ومحملَ اشتهاء .
تأمل الفسيفساء
ترَ النساء
يخلعن عند بابها المعشَّقِ القميصَ عن صدورهن ،
والقماطَ عن ولادهن ،
ينخرطن عند سيلها المُؤَطَّرِ ارتعاشةَ احتساء
ويخرج الرجالُ من تأوُّدِ النساء .
هل أنتَ تكره الفسيفساء ؟ ●





الندوة الدولية لكتاب الطفل

لمعى المطيعى

شهدت القاهرة فى أواخر نوفمبر الماضى حدثاً ثقافياً على جانب كبير من الأهمية تمثل فى (الندوة الدولية لكتاب الطفل) والتى حضرها وحاضر فيها ١٠ خبراء متخصصين من أوربا والولايات المتحدة الامريكية ، و ٦ خبراء من الأخوة العرب يمثلون فلسطين والأردن والعراق وتونس ، ومعهم عشرون من الباحثين والكتاب المصريين .

ونبدأ بالفقرة الأخيرة فى البيان الختامى للندوة الذى ألقاه فى الجلسة الختامية الأستاذ الدكتور « سمير سرحان » رئيس هيئة الكتاب والمقرر العام للندوة . دعت الفقرة أو وعدت بتشكيل (أمانة عامة) فى الهيئة العامة للكتاب لمتابعة وضع هذه التوصيات موضع التنفيذ . ولا يكتمل البناء الذى دعت إليه الندوة فى مجال ثقافة الطفل إلا بالتنفيذ الواعى والدءوب لما انتهت إليه هذه الندوة الدولية فماذا انتهت إليه الندوة من توصيات ؟



● التوصيات .

فى حضور السيدة قرينة السيد رئيس الجمهورية وهى فى الحقيقة وفى الواقع صاحبة فكرة عقد هذه الندوة على المستوى الدولى ، وهى القوة الدافعة لها .. وفى حضور الأستاذ الدكتور « أحمد هيكل » وزير الثقافة ورئيس الندوة ، وفى حضور عدد من المسئولين المعنيين الذين يمكن أن يكون تنفيذ هذه التوصيات جزءاً من مواقع مسئوليتهم مثل الدكتورة « آمال عثمان » وزيرة الشئون الاجتماعية ، والأستاذ « صفوت الشريف » وزير الاعلام ، والدكتور ممدوح البلتاجى رئيس هيئة الاستعلامات .. وخبراء من المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية وأساتذة الجامعات ، والمتخصصين فى التربية وعلم النفس ، وممثلين لمواقع هامة فى التعليم العالى والثقافة . وقد احتلت التوصيات العامة اهتمام الصحف .

● إنشاء مؤسسة قومية تقوم بتوحيد الجهود التى تعمل فى حقل ثقافة الطفل فى مصر أو التنسيق بين هذه الجهود تخطيطاً وتنفيذا .

● وضع مناهج خاصة بأحد أقسام كليات الآداب وكليات الاعلام بالجامعات المصرية على مستوى الجمهورية لتخريج متخصصين فى الكتابة للأطفال .

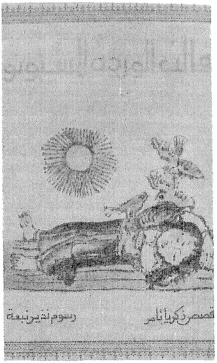
● إنشاء دار نشر متخصصة فى نشر كتب الأطفال على أن تتسع دائرة نشاطها إلى الوسائل السمعية والبصرية فى مجال ثقافة الطفل .

● قيام شركة لتوزيع الكتب عامة وكتب الأطفال خاصة على غرار شركات توزيع الصحف تسهم فيها دور النشر الكبرى .

● اهتمام القائمين على برامج الأطفال فى الإذاعة والتليفزيون بأن يأخذ كتاب الطفل مكانته فى هذه البرامج بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بما يتفق مع مراحل العمر المختلفة .

تلك هى بعض التوصيات العامة ، وغالبيتها تدخل فى المجال التطبيقى لثقافة الطفل . ولا نرى صعوبات تعوق تنفيذها ؛ بل إن البدء فى تنفيذها يعطى الأمل فى تنفيذ كل مشروع ثقافى جاد .

ونترك التوصيات العامة الهامة إلى توصيات حلقات المناقشة فى المحاور الرئيسية ولنسير معها حسب النظام الذى سارت به الندوة والذى جاء فى مطبوعاتها ..



وسائل الاعلام وكتاب الطفل

● دعم مكتبة اتحاد الاذاعة والتلفزيون بكتب التراث ، وبالكتب الحديثة ، وبالمواد الفيلمية المساعدة لمعاونة معدى البرامج فى تقديم المادة المناسبة .

● أن يقوم الأطفال المشاركون فى البرامج بزيارات للمكتبات العامة ، ومكتبات المدارس لتحقيق مبدأ حركة الاعلام وإرشاد الأطفال للافادة من المكتبة وسلوكيات الخدمة المكتبية .

● التوسع فى تخصيص جوائز من الكتب فى مختلف المسابقات التى تجريها الاذاعة والتليفزيون .

الكتب العلمية للأطفال

● تشجيع النشر المشترك فى مجال الكتابة العلمية بهدف الافادة من الانتاج الأجنبى ، مع الاتجاه إلى التأليف بدلاً من الترجمة .

● تنوع الكتابة العلمية للأطفال بحيث تتيح لهم فرص الاختيار وفرص التعرف على مختلف الفروع

● إنشاء متاحف متخصصة للأطفال فى مختلف المجالات العلمية .

الكتابة الأدبية

● نشر الكتب الخاصة بمرحلة ما قبل المدرسة ، وأطفال المرحلة الاعدادية .

● اعداد مترجمين متخصصين فى ترجمة كتب الأطفال ، مع التركيز على ترجمة أمهات كتب الأطفال

● اصدار دوريات تعرض لأهم كتب الأطفال ليفيد منها أمناء المكتبات والمدرسون والأدباء .

الخدمة المكتبية

○ **عقد لقاء بين المسئولين عن مكتبات الأطفال فى وزارات الثقافة والتربية والتعليم وجمعية الرعاية المتكاملة لوضع نظام موحد للفهرسة والتصنيف ، وذلك لفهرسة وتصنيف كتب الأطفال فى مصر .**

○ **إنشاء ورش تدريب متخصصة لتدريب أمناء المكتبات على استخدام الوسائل المختلفة لجذب الأطفال إلى المكتبة**

○ **حملة قومية للتبرع لإنشاء مكتبات الأطفال بالجهود الذاتية بهدف إثارة الاهتمام على المستوى الشعبى والرسمى بمكتبة الطفل .**

صناعة الكتاب

● اعداد مناهج للدراسات الفنية بكليات التربية الفنية والفنون الجميلة ، والفنون التطبيقية بجامعة حلوان ، فى مجال الاعلان والتصوير والتصميم والطباعة على مستوى الدراسات الجامعية ، والدراسات العليا للتدريب على فنون وصناعة الكتاب .

● قيام مركز جديد للتدريب على فنون الطباعة واحياء ودعم مراكز التدريب القائمة فى الاسكندرية وامبابة التى تدهورت بشكل واضح .

● وضع بيان بالحلقة العمرية للطفل على أغلفة كتب الأطفال تيسيراً على الآباء للاختيار ، والزاماً للكتاب والرسامين بمراعاة الطبيعة الخاصة للطفل فى المراحل العمرية المختلفة .

تلك هى أهم التوصيات العامة والخاصة بالمحاور المختلفة آثرنا أن نبدأ بها حديثنا عن الندوة الدولية لكتاب الطفل التى عقدت بالقاهرة على امتداد أيام ثلاثة . . الجلسات الصباحية فيها لعرض ملخصات البحوث ، وجلسات بعد الظهر لحلقات المناقشة التى انتهت بالتوصيات وعرضنا جانباً منها .

ولأن ما جرى داخل تلك الجلسات ، وداخل حلقات المناقشة يقدم خلفية هامة لثقافة الطفل فى مصر ، ويقدم صورة هامة عن واقع ثقافة الطفل فى بعض البلاد العربية ، ويقدم تجارب الدول المتقدمة ؛ فإننا نعود إلى حيث بدأت الندوة ونسير مع أهم وقائعها . . .

مستقبل ثقافة الطفل

فى جلسة الافتتاح تحدث الدكتور « سمير سرحان » رئيس هيئة الكتاب والمقرر العام للندوة موضحا أهمية الندوة ، وأهمية لقاء الخبرات الدولية ، ورسم الخطوط العامة لأهداف الندوة وهى :

● دراسة علمية لثقافة الطفل فى الماضى .

● القاء الأضواء على الأنشطة المختلفة الرسمية وغير الرسمية فى هذا المجال .

● استقراء الماضى والحاضر واستشراف المستقبل بمنهج علمى .

● الافادة من الخبرات الأجنبية والعربية .

البداية الصحيحة

وأكد الدكتور « أحمد هيكل » وزير الثقافة ورئيس الندوة على أن الاهتمام بثقافة الطفل هو البداية الصحيحة للإصلاح الجذرى ، والخطوة الأولى فى سبيل التقدم الحضارى ، وهو الطريق إلى غد أفضل ، والاتجاه الراشد نحو مستقبل أكمل ، فأطفال أية أمة هم مستقبلها ، والثقافة هى بناء الانسان . فثقافة الأطفال هى - ببساطة - بناء المستقبل .

ماذا يجب أن نفعله ؟

وفى كلمة رئيسة شرف الندوة ، السيدة سوزان مبارك قرينة السيد رئيس الجمهورية رسمت الخطوط الرئيسية لمعالم طريقة جديدة ، وعلى طريقة ثقافة جديدة لطفل مصرى جديد . .

● أمامنا الاهتمام بمكتبات المدارس وتدعيمها . . أمامنا مسئولية اعداد المتخصصين فى الكتابة للطفل ، فى مختلف مجالات المعرفة .

● أمامنا مهمة تدريب الفنيين فى الخدمة المكتبية للأطفال ، وإقامة مراكز البحوث والتوثيق الخاصة بثقافة الطفل عموما ، وكتاب الطفل على وجه الخصوص .

● نشر الوعى بين الجماهير بقضايا الطفولة واحتياجاتها . . حتى ينمو الطفل المصرى متشبعاً بالقيم الحضارية والدينية والأخلاقية . .

● «إن الكتاب لا يزال يحتل مكان الصدارة بين مختلف الوسائل التى تستخدمها البشرية حتى الآن فى تثقيف الطفل وصولاً به إلى أن يكون مواطناً صالحاً . ولا يزال الكتاب رغم كل التطورات التكنولوجية المذهلة هو المصدر الأساسى للمعارف الإنسانية ، وهو الوعاء الذى يحفظ ذاكرة البشرية .

● الإعداد للقراءة يشمل كيفية توفير الفرص لكى يكون الأطفال على صلة قريبة ومحببة بالكتاب والقراءة .

المجلس العالمى لكتب الأطفال

تأسس هذا المجلس فى سويسرا سنة ١٩٥٣ م ، ويضم ممثلين لدول مختلفة من قارات العالم الست ، على أن تكون بهذه الدول الأعضاء

حركة نشطة لثقافة الطفل . وبفضل الجهود التى تبذلها السيدة قرينة السيد رئيس الجمهورية قرر المجلس العالمى قبول عضوية مصر . وكانت لحظة هامة فى الندوة عندما أعلن « الدكتور دوشان رول » رئيس المجلس ضم مصر عضوا به . وتقرر أن يكون مندوبو مصر فى هذا المجلس السيدة قرينة السيد رئيس الجمهورية ، والدكتور سمير سرحان ، والسيدة عايدة الجندى التى عملت فى المنظمة الدولية وخاصة (اليونيسيف) لفترة طويلة .

وكانت فرصة لكتاب ثقافة الطفل العرب والمصريين وللجمهور الحاضرين أن يستمعوا إلى السيدة/لينا ميسون المديرة التنفيذية وهى تشرح أهداف المجلس العالمى ونشاطه .

وكان اللقاء خصباً ومثمراً فلأول مرة يحضر إلى القاهرة وهذا العدد من خبراء ثقافة الطفل من الولايات المتحدة الامريكية ومن أوربا ولا بأس أن تقدم بعضهم فى مجاله :

- دوشان رول . . رئيس المجلس العالمى لكتب الأطفال وقد صدرت له كتب عديدة .
- دونالدجاى . . من الولايات المتحدة الامريكية ويعمل حالياً مديراً إقليمياً لمكتبة الكونجرس بالقاهرة ومتخصص فى الخدمة المكتبية
- ريجينا هانس . . من الولايات المتحدة الأمريكية ولها عدد من الدراسات المنشورة .
- يرتاكر يسفيان . . من فرنسا ومسئولة عن مركز المعلومات التابع للمركز القومى للتوثيق فى وزارة التعليم لها دراسات عن (الجد والعجوز والموت) فى كتب الأطفال .
- لفيا ما يسون (سويسرا) . . تعمل حاليا مديرة تنفيذية للمجلس العالمى لكتب الأطفال
- جوديث اليكن . . من بريطانيا لها دراسات عديدة فى مجلة أخبار الكتب البريطانية ، عن كتب الأطفال فى المجتمعات ذات الثقافات المتعددة .
- سابرا ويبر . . أستاذ مساعد بجامعة اوهايو (امريكا) ولها دراسة عن الفولكلور فى الشرق الأوسط ، ودراسة عن القصص الفولكلورى النسائى والتحدى الاجتماعى .
- آن بيلوفسكى . . وهى شخصية شهيرة فى مجال ثقافة الطفل بالولايات المتحدة الامريكية ، وقدمت دراسة خصبة عن كتب الأطفال ووسائل الاعلام .
- كارمن دانيا . . من فنزويلا » وعلى الرغم من إصابة أحبالها الصوتية قدمت (تجربة كتب الأطفال فى فنزويلا)



كتب الأطفال فى البلاد العربية

على الرغم من الظروف التى تحيط بالبلاد العربية ، فإن ما حدث من لقاء بين مثقفى بعض تلك البلاد يعبر عن الاتجاه الحقيقى بين المثقفين العرب رغم ما تفعله السياسة من فرقة وتباين .

وقفنا على تجربة ثقافة الطفل فى الأردن وفلسطين وتونس والكويت والعراق فإذ هى تجربة تتقدم فى جانب وتتعثر فى جانب آخر وتئن فى جانب ثالث . ولكن المهم فى الأمر أنه على أرض القاهرة وعلى ضفاف النيل ، فى قاعة القاهرة بفندق الميريديان التقينا بزليخة أبو ريشة وبروضة الفرح الهدهد من الأردن ، ونبيل شعث من فلسطين ، وبيشير الزريبى من تونس ، وبكافيه رمضان من الكويت ، وبهادى نعمان الهيتى من العراق . وتحدثنا وتحاورنا واذ بالكلمة المصرية موجودة هناك فى كل تلك البلاد للطفل كما هو حالها للأجيال المختلفة وفى فروع المعرفة كافة . وإذ بالخبرة المصرية رسوماً وتصميماً وطباعة موجودة أيضاً هناك . وإذ بالأسماء المصرية التى تكتب لطفل مصر ، وترسم لطفل مصر ، وتصمم لكتب الأطفال فى مصر هى هى بذاتها التى تقدم ثقافتها للطفل العربى فى البلاد العربية كافة .

ثقافة الطفل فى مصر

وعلى أيدى عشرين كاتباً وباحثاً مصرياً ، نقف على ثقافة الطفل فى مصر ؛ وهى ثقافة لها تاريخ من الدأب والمثابرة والمعاناة والنضال أيضاً على مستوى الكلمة وعلى مستوى الريشة . وتعددت المجالات التى تحدث فيها الخبراء والكتاب والأساتذة المصريون لتغطى المحاور الخمسة للندوة :

- كتب الأطفال ووسائل الاعلام
- الكتابة الأدبية للأطفال
- الكتابة العلمية للأطفال
- الخدمة المكتبية
- صناعة كتاب الطفل

وقد تعاونت جهود كثيرة من الهيئة العامة للاستعلامات ، واتحاد الاذاعة والتليفزيون ، وهيئة اليونيسيف ، وهيئة الفولبرايت حول وزارةالثقافة (الهيئة العامة للكتاب) إدراكا لأهمية الندوة الدولية التى طرحت للبحث (ثقافة الطفل) فى الماضى والحاضر والمستقبل ، ولقد كانت كتيبة الباحثين المصريين وعلى رأسهم « الأستاذ الدكتور سيد عويس » على مستوى المسئولية العلمية مما كان له أثره الممتاز وانطباعه الواضح لدى كبار الباحثين الضيوف من الأجانب والعرب .

كان هذا من أجل أطفال مصر ، فإذا جعلنا سن الخامسة عشر هو خط الاستواء بين الناشئين والشباب كانت الندوة موجهة لصالح عشرين مليونا من أبناء مصر . أكثر من هذا هى موجهة لصالح كل المصريين فى المستقبل لأن الطفل الجديد أساس لحضارة جديدة .

والذين يحرصون على حضارة جديدة لمصر فى انتظار هذا المجلد الذى سوف يضم ٣٥ بحثاً ، ويضم التوصيات العامة والخاصة من أجل متابعة الخطوات على الطريق التى بدأت عام ١٨٧٠م حين صدرت مجلة (روضة المدارس) أيام الخديوى اسماعيل وأشرف على تحريرها « رفاعة رافع الطهطاوى » ، وحين صدر كتاب (القطيطات الغراز) لمحمد حمدى سنة ١٩١٢م عن دار المعارف .

وبدون أن نعود إلى الماضى ، وبدون أن نتأمل الحاضر ، من الصعب أن نرسم للمستقبل منهاجاً سليماً . وهذا هو أهمية شعار الندوة (الماضى الحاضر ، والمستقبل)

وفى تقديرى أن التوصيات العامة والخاصة التى توصلت اليها حلقات المناقشة وكانت حصيلة للبحوث والمداخلات والمناقشات يمكن أن تقدم لنا دليلاً لمستقبل ثقافة الطفل فى مصر وبالتالى فى البلاد العربية ●

معرض القاهرة الدولى التاسع عشر للكتاب

٢٠ يناير
٢ فبراير ١٩٨٧م

بعد ثمانى عشر سنة من النجاح المتواصل لمعرض القاهرة الدولى للكتاب ، يقام المعرض الدولى التاسع عشر هذا العام على أرض المعارض بمدينة نصر ، استمراراً لذلك الكرنفال الثقافى ، والحضارى الذى يمثل عيداً للمثقفين والمتخصصين فى كل فروع المعرفة .

ويشترك فى المعرض هذا العام عدد من الدول يصل إلى ٥٧ دولة بالإضافة إلى الدول المراقبة ، وهى الدول التى لم تشترك بصفة رسمية بحيث يكون لها جناح للعرض ، فالدول المراقبة تشترك بوفود فقط يحضرون أيام المعرض ، ويمارسون مختلف الأنشطة المصاحبة للمعرض أو التى تهم الناشرين فى تلك الدول . ومن الدول المراقبة هذا العام السويد ، وبولندا ، وقطر ، وإيرلندا ......

ويصل عدد الناشرين الذين يعرضون مطبوعاتهم هذا العام إلى ١٥٠٠ ناشر ، يعرضون عدداً من الكتب تصل عددها إلى ٣٧ مليون كتاب تتمثل فى ثمانية عشر مليون عنوان تغطى جميع فروع المعرفة من أدب وثقافة عامة ، وفن تشكيلى ، وتاريخ ، ولغات ، وجغرافيا ، وكتب دينية ، وطب ، ورياضة ، وعلوم ..... الخ

ولايزال الكتاب الدينى متربعاً على الكتب المعروضة هذا العام وله صفة السيادة استمراراً لسيادته التى استمرت طوال السنوات الأخيرة ، بالأضافة إلى سلسلة E. L. B. S الإنجليزية المدعمة ، التى خصصت للطلاب والمتخصصين فى كل أنحاء العالم ، بحيث تكون فى متناولهم أثناء البحث فى مجالات العلوم المختلفة .

وجدير بالملاحظة أن الهيئة المصرية للكتاب قد أضافت هذا العام أربع سرايات جدد للعرض زيادة عن سرايات العرض فى العام الماضى ، وبذلك تصل المساحة الكلية للعرض إلى ٣٧٠٠٠ م^2 حتى يسهل على زوار المعرض التحرك بسهولة بين أجنحة المعرض المختلفة ، تخفيفاً للزحام والتكدس الذى يحدث كل عام . كما تقرر أن تخفض قيمة رسم الزيارة للطلاب فى جميع مراحل التعليم بحيث لا تتجاوز ٥٠٪ - من الرسم المقرر .

وفى النهاية ـ فإنه لا يسع مجلة القاهرة إلا مشاركة جماهير المثقفين والمتخصصين فى الاحتفال بالمعرض الدولى للكتاب بإعتباره مناسبة ثقافية هامة ، لاتتكرر طوال العام إلا مرة واحدة فقط ، كما لا يسعنا إلا الإشادة بما اتبع فى العام الماضى ، من أنشطة ثقافية مصاحبة تتمثل فى اللقاءات الفكرية والثقافية ، التى تتم بين كبار الأدباء وجمهور المعرض ، والتى دأبت أجهزة الأعلام على نقلها إلى الجمهور العريض من مشاهدى التليفزيون وهو ما سيتبع هذا العام ، بحيث لا يقتصر النشاط فى المعرض الدولى للكتاب على بيع الكتب ، أو تبادل اللقاءات بين الناشرين ، أو عقد الصفقات التجارية ، فتتحول أيام المعرض إلى مهرجان ثقافى أو كرنفال للكتاب ●

من روائع الفن الإلهي

على الصياد

● مع الله فى كلماته ●

يقول احكم الحاكمين :
[والتين والزيتون وطور سينين وهذا البلد الأمين لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم
ثم رددناه أسفل سافلين . . .]
صدق الله العظيم

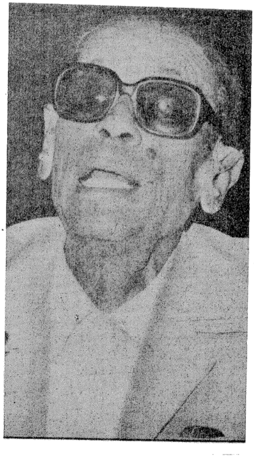
والتين والزيتون
وطور سينين
والبلد الأمين
لقد حباك الله خلقاً معجز التكوين
فصبَّ فى لسانك البيان والتبيين
وبالضياء فضض الجفون ضوءاً العيون
ولوَّن الشفاه بالروعة التلوين
وكل قلب ساعةٌ هَسْهاسُ نبضها لحون
وفى لحونها الحياة فى سكونها المنون
مَنْ ذا ترى يحكيه فى إبداعه الفنون ؟
سبحانه لو قال للأشياء كن تكون !!
والتين والزيتون
وطور سينين
والبلد الأمين
لئن خُدِعتَ بالسراب أيها الانسانْ
لئن بغيتَ واستمال قلبك الطغيان
لئن لججت فى الدجا وغرَّك البهتان
لئن حرمت سائلاً قد عضَّه الحرمان
لئن نهبت لقمةً وربُّها جوعان
لأنتَ فى أسفل سافلين فى النيران
إلاّ الذين آمنوا لم يُغرهم شيطان
فالحكم للرحمان فهو الحاكم الرحمان
والتين والزيتون
وطور سينين
والبلد الأمين
لئن بنيتَ للتراب مسجداً من الرياء
لئن أكلت لحم كل غائبٍ كما تشاء
لئن غدوتَ بالنميم هامزاً مشَّاء
لئن كذبتَ وارتشيت أو سرقت فى الخفاء
لئن وأدت فى الدجا عرائس الضياء
لئن غزلت للهوى مغازل الوفاء
لأنتَ فى غدٍ أسيرُ نقمة السماء
ونقمة السماء فى الجحيم مالها انتهاء !!
والتين والزيتون
وطور سينين
والبلد الأمين ●

فى عيد ميلاده الخامس والسبعين

نجيب محفوظ

الصدى الفكرى والتفاؤل الحذر

أجرى الحوار
عصام عبد الله



● فى كل أدب عظيم فلسفة ، وفى كل فلسفة عظيمة أدب . . وليس من الصعب أن تعثر فى المكتبة الغربية والعربية على أعمال تبرز « المعادل الفلسفى » لانتاج كبار الأدباء ، وأن تجد الصور النثرية والشعرية التى تعكس بطريقتها أفكار الفلاسفة (هوميروس وآراؤه) الفلسفية . . يوربيبيدز والنقد السفسطائى والسقراطى . . أبو العلاء المعرى والشكّاك . . المتنبى وأبو تمام والمنطق الأرسطى . . دانتى وتوماس الاكوينى . . فولتير وفلسفة التنوير . . شيلى والمثالية الكانطية . . ديستوفسكى والروحانية الصوفية الروسية . . هلدرلن وفلسفة هيدجر . . توفيق الحكيم والثنائية الافلاطونية والديكارتية بين الجسد والروح والمادة والفكر والواقع والحقيقة . . . . الخ .

وليس معنى هذا أن نلتمس الفيلسوف فى الأديب ، أو نفتش عند الأخير عن أبنية نظرية تفتقر إلى الخلق والتشكيل الفنى . فلا يمكن أن تكون أفكار الأديب بديلا عن ابداعه الفنى ، ولا يجب أن يكون فنه ترجمة حرفية لأفكاره .○

● إن الأدب جزء من ثقافة عصره . . وهو المرآة الحقيقية التى تعكس صورة العصر . . سلبياته . . ايجابياته . . تناقضاته . . أحلامه . . آماله فى التغيير والاصلاح . لذا فتحليل الأدب وبلورته فى صورة فلسفية يمكن فى كثير من الأحيان أن يساعدنا على استخلاص وعى العصر أكثر من المذاهب الفلسفية نفسها .

● والأديب الكبير نجيب محفوظ . . لن تخفى على أحد الخطوط الفلسفية التى ترسمها لوحاته الروائية المتنوعة الخصبة ، ولا القضايا والأفكار التى تعبر عنها مختلف شخصياته ، والتى استمدها من وعى أجيال وشرائح طبقية وتيارات متلاطمة فى بحر الوجدان المصرى على امتداد أكثر من خمسين عاما .

فستجد عنده مكونات هذا الوجدان المتناقض تناقض الأجيال والأحداث والأمواج الثقافية التى صبت فيه : الثورية والانتهازية . . المعقول واللا معقول المشاركة والعبث . . العذاب والسخرية . . الطغيان والعبودية . . التحدى والانهيار . . الخ . سوف تجد ذلك وأكثر فى أدب نجيب محفوظ بداية من « عبث الأقدار » وحتى رواية « حديث الصباح والمساء » .

ومن هنا كان لقاؤنا بأديبنا الكبير فى عيد ميلاده الخامس والسبعين ليلقى لنا مزيداً من الضوء على تاريخنا الحديث والمعاصر . .

● القاهرة ●

○ * د. عبد الغفار مكاوى ــ لم الفلسفة ــ منشأة المعارف بالاسكندرية ــ الطبعة الأولى ص ١١٢

□ « الحياة مأساة ، والدنيا مسرح ممل ، ومن عجب أن الرواية مفجعة ولكن الممثلين مهرجون »

[أحمد عاكف ــ خان الخليلى]

« إذا كنا نموت كالسوائم ونتتن . . فلماذا نفكر كالملائكة ؟. هبنى ملأت الدنيا مؤلفات ومخترعات فهل تحترمنى ديدان القبر ؟ الدنيا أكاذيب وأباطيل ، وما المجد إلا رأس الأكاذيب والأباطيل »

[خان الخليلى]

« عندما نتحسس موضعنا فى البيت الكبير المسمى بالعالم فلن يصيبنا إلا الدوار »

[ميرامار]

« يا أى شىء . . إفعل شيئاً فقد طحننا اللاشىء »

[ثرثرة فوق النيل]

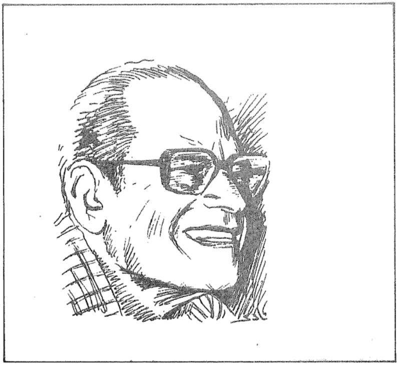
■ هذه أمثلة قليلة من بعض ما كتبت فى رواياتك . . وهى تدور حول محور واحد فى فترات مختلفة تتردد فيها صدى الاحباط والانهزامية . فماذا كانت تعنى بالنسبة لك ؟ وإلى أى درجة عبرت عن فلسفتك فى هذه المرحلة ؟

● حين ينفعل الأديب بمؤثر يدفع إلى الكتابة ، يكون غالباً منحصراً فيه ، بكل كيانه البشرى ، بوجدانه ، وعقله ، وثقافته ورواسبه ، وبكل ما أثر فيه من يوم مولده ويكمن قبل ذلك . فإذا انعكست مثل هذه الأشياء والأمثلة التى تفضلت بها ، فهى تخرج بطريقة طبيعية وتلقائية . لكن السؤال هو . . نفرض أنك استخلصت من بعض المواقف أو الكلمات ما يشى بشىء من الفلسفة . فإلى أى درجة تعبر هذه الأمثلة عن فلسفة ثابتة ؟ أو إلى أى درجة تعبر عن فلسفة المؤلف ؟ لأننى حين أكتب الرواية ، لابد وأن أندمج فى كل جزء فيها فمثلاً جميع الأمثلة التى طرحتها خرجت عن أبطال محبطين فى فترة احباط طويلة سواء قبل الثورة أو بعدها . فهى تمثل فلسفة الرجل المحبط . إنما هل المؤلف مثل شخوصه ، مجرد رجل يشعر بالاحباط ، خاصة وأنه هو الذى اختارهم ؟. . والاجابة على هذا السؤال أعنى الاجابة التى تضع هذه الأمثلة المتقدمة فى موضعها الصحيح بلا زيادة أو نقصان هو المعنى العام للعمل الفنى . . . مثلاً فى رواية « خان الخليلى » ،

لا أتصور ديمقراطية اليوم بدون اشتراكية .
أكبر فترة مزدهرة فى حياتنا .. فكرياً وثقافياً ..
هى الفترة التى أعقبت ثورة ١٩١٩م.

وهى رواية محزنة جداً ، بطلها رجل شديد الاحباط . انتهت بمأساة ، لكن آخر سطر فيها كان البطل قد انتقل إلى منزل جديد ، وبدأ يفكر فى حياة جديدة ؛ أى أن النهاية فى هذه الرواية مفتوحة وليست مع الاحباط .

كذلك الكلمات التى استشهدت بها من رواية « ثرثرة فوق النيل » تدل حقيقة على نفس محبطة لكن آخر صورة تصورها هذا الرجل المحبط هى « نشأة الإنسانية » وكيف قفزت من فوق الشجرة وسارت فى طريق طويل . وطبعاً أنت كقارىء سوف تقارن بين هذه الصورة الهزلية وبين ما بلغته الانسانية الآن . فمع الشعور بالاحباط الكامل والتعبير عنه عن طريق هذه الشخصيات لم يفتنى جانب المجد والعظمة فى الانسان ، وأرجو أن تكون جملة الرواية اشارت إليه .



■ **هذا صحيح .. ولكنه لا ينفى أن فى بعض من رواياتك حاولت أن ترصد فترة شديدة الأحباط والعدمية واليأس من كل قيمة ايجابية كما هو واضح فى « ميرامار » و« ثرثرة فوق النيل » و« السمان والخريف » .**

● أنا لم انكر هذا ، فالأساس فى الفن ــ حتى ولو كبرت مساحة الفكر فيه ــ لا يزال هو الوجدان فالأديب ليس مفكراً ولكنه يشعر بالفكر داخله .. فقد يمر بلحظة أو فترة تكون غاية فى الاحباط فيظهر وكأنه قال كلمته الأخيرة ، لكن لا تنسَ أن الأدب ليست له كلمة أخيرة ، أنه عُرضة للمتناقضات لأن أساسه هو الوجدان .

■ **فى رواية « خان الخليلى » كشف [أحمد عاكف] النقاب عن هذه الفترة من حياة مصر السياسية والاجتماعية بقوله (إذا أردت التفوق فى مجتمعنا فعليك بالقحة والكذب والرياء ولا تنس نصيبك من الغباء والجهل) .**

فإلى أى حد يصدق هذا الكلام الآن .. رغم المساحة الزمنية بين « خان الخليلى » و« يوم قتل الزعيم » ؟

● هذا .. إذا أردت .. !! وللأسف الشديد أن مجتمعنا قبل الثورة وبعد الثورة مر بظروف كثيرة متشابهة ، وهذا الكلام يصدق بدرجة كبيرة على لحظتنا الراهنة !

■ **فى ماذا ؟**

● يعنى مجتمع يتحول فيه الحاكم الدكتاتور إلى إله ــ وطبعاً أنا أتكلم عن الفترة التى قبل الديمقراطية ــ فلابد وأن تقدم له القرابين مثل الاله .. لكن الحاكم ليس إلها ، ومن ثم فقرابينه لابد وأن تناسبه كبشر ، وغالباً ما تكون هى « النفاق » و« الكذب » و« الرياء » ولذلك تجد أن أسوأ الناس هم الذين وصلوا فى يسر ، بغض النظر عن الوسائل ، إلى أعلى المناصب . فإذا أردت أن تعرف كل ما حدث لمجتمعنا فى الداخل ، أقول لك أنه كان نتيجة حتمية لأولئك الانتهازيين الذين لم يكونوا على مستوى مبادىء الثورة . وكان هناك أفراد كثيرون أخلص منهم ، ولكن لم تكن لديهم هذه الجرأة على النفاق والكذب أو التقرب من الحاكم المستبد ، وقد خسرتهم البلد .

■ **بماذا تفسر ذلك .. هل هو شىء كامن فى الطبيعة البشرية أم أن هناك أسبابا ودوافع اجتماعية لذلك ؟**

● نعم هو شىء كامن فى العنصر البشرى .. فنحن نُخلق بدوافع لنحافظ بها على البقاء وعلى الحياة وعلى الذات ، فهى تدور حول محور واحد هو محور الأنانية . فنحن نوجد فى مجتمع بلا ضوابط أو مواثيق فسوف تنتهى هذه التراكيب من الدافع إلى حروب أهلية لا حصر لها . ومن هنا تولدت الأخلاق أو ما إصطلح عليه بالقانون أو نوع المعاملة التى تقينا شر الفناء . إذن فالأخلاق تطبع ، لكن الأصل هو هذا . فإذا كان المناخ الذى نحيا فيه من شأنه تشجيع التطبع كان المجتمع صحيحا معافى ، إما إذا كان المناخ الاجتماعى والسياسى يشجع الدوافع الأصلية وصلنا إلى درجة الانهيار والانحلال والتخلف . فالطبيعة البشرية واحدة ، ولكن المناخ هو المؤثر الحقيقى فى المجتمع ، وقس على ذلك معظم فترات تاريخنا وأنت تعرف .

■ **أيضا فى رواية « خان الخليلى » آثرت أن تبرز شيئاً موجوداً بشكل حاد ومتزايد فى المجتمع المصرى .. على لسان [أحمد راشد المحامى] (نحن شعب من الشحاذين وحفنة من أصحاب الملايين ، فليس يتاح للشعب غير العمل الوضيع أو امتهان الشحاذة ، والعمل الوضيع لا يغنى عن الشحاذة . ولست أدرى كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أن غالبية قومهم جياع .. جهلاء مرضى . ألم يخطر لهم أن ينادوا بمبدأ المساواة بين الحيوانات والفلاحين مثلاً ؟) .**

فإذا قدر لك وكتبت هذه الفقرة اليوم ماذا تكتب ؟

● طبعا الأوضاع تغيرت كثيرا .. فالأغنياء زادوا و« الكسيبة »زادوا . والجهل والمرض تحسن الآن ولكن بنسبة قليلة ولا أنكر أن ثورة يوليو كانت لها عناية مركزة بالفقراء .. أما إذا كتبتها اليوم .. فسوف أضع أصحاب الدخول المحدودة (الموظفين) مكان (الفلاحين) .. !! لأنهم الفئة الوحيدة التى لم تتغير أوضاعها ، بل زادت سوءاً .

■ **بمناسبة ثورة يوليو .. على ما علمت أن الرئيس الراحل أنور السادات غضب منك حين قرأ روايتك « بداية ونهاية » فما السبب ؟**

● أبدا .. هو عاتبنى فقط .. وهذا الكلام كان فى أوائل الثورة .. حين كان رئيسا للمؤتمر الإسلامى . فقد كنا مجتمعين فى لجنة كبيرة ضمت طه حسين ، وخالد محى الدين ، ويوسف السباعى وغيرهم . فلما انتهت اللجنة أفهمنى السادات أنه قرأ « بداية ونهاية » وقال لى وهو يضحك (ازاى تخلى الضابط ينتحر .. الضابط ده هو احنا) !

■ **فى رواية « ثرثرة فوق النيل » كتبت على لسان [خالد عزوز] « كل قلم يكتب عن الاشتراكية ، على حين تحلم أكثرية الكاتبين بالاقتناء والاثراء وليالى الأنس فى المعمورة .. » فهل هذا كان واقعاً فى تلك الفترة أم أنه يعبر عن وجهه نظر تهكمية مخالفة لاشتراكية [خالد عزوز] ؟**

■ هذا هو التناقض الذى كان فى أيام الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، لكنه كان منحصراً فى مجموعة بسيطة ، أما فى عصر السادات فإن هذه المجموعة كبرت وتضخمت بشكل مخيف . إنما المبدأ واحد . لأننا كنا نمشى فى شارع سعد زغلول فى الاسكندرية « أيام ما كان ممنوع أى شىء أجنبى » . وكنا نرى جهاراً الأكشاك على الصفين وبها كل البضائع الأجنبية ، وليست سراً ، أى ليست مهربة ، وطبعاً هذه الأشياء الممنوعة فى ذلك الوقت ، كانت فى حماية السلطة لأنه لا يجرؤ هذا الرجل الغلبان صاحب الكشك على جلب هذه البضائع التى تقدر بالالاف الا وهو مطمئن تماماً أنه « مسنود » . لكن هذه الامتيازات كانت محدودة ، وكانت تخدم فئة معينة .

■ ترددت فى كثير من رواياتك بعض الكلمات التى عبرت بشكل صارخ عن واقع مرير عاشه المجتمع المصرى .. مثل « الدكتاتورية » .. « الاستبداد » .. « الأمراض الخبيثة » .. ولكنك أجملت هذا فى رواية السكرية على لسان كمال عبد الجواد حين قال « ... تلك السلسلة المشئومة من الطغاة التى تمتد إلى ما قبل التاريخ ، كل ابن كلب غرته قوته يزعم لنا أنه الوصى المختار وأن الشعب قاصر .. » فكيف ترى هذا الرأى ؟

■ هذا السؤال سوف يجرنا إلى ما قبل التاريخ ! فالاستبداد مرض متوطن بدأ فى مصر منذ عهد سحيق وكان فى بدايته تقدمياً . لأنه .. كانت توجد فى مصر جماعات تتحارب على المياه ، فلما جاء فرعون .. وحدها .. وأصبح هو موزع هذه المياه ونصب نفسه إلهاً فكان الولاء له ليس ولاء لمستبد ، ولكنه ولاء للإله ، فأصبح العمل نوعاً من العبادة ، ولذلك أمكن بناء الهرم . لأن العمل صار عبادة وكان هذا نظاماً مكن من إنشاء حضارة ، ولم يكن من الممكن فى ذلك الوقت لأى فرد أن يفكر فيما نفكر فيه الآن من ديمقراطية أو اشتراكية أو غيره .

بعد هذا العصر جاء إلى مصر حكام أجانب ، وكان لمجيئهم أن انطوى المصريون على أنفسهم فى القرى ، وأصبحوا راضين عن كل ما يفعل هؤلاء الأجانب نظير الغذاء والماء ، وقد ظلوا بعيداً عن مسرح الأحداث طويلاً ، ولم يسمح لهم بنصيب فيه إلى أن أتى محمد على ــ فرأى أو اضطر ــ أن يشدهم إلى المسرح .. ومن هنا أصبحت لهم مشاركة إيجابية وفى نفس الوقت تكون لديهم الاستعداد للاستجابة لأى فلسفة تنظم هذه المشاركة ولذلك كنا أول دولة فى الشرق لديها مجلس نيابى . وكان ذلك فى عهد الخديو اسماعيل .

لكن طريقنا لم يكن ممهداً .. فكنا نمشى خطوة ونتراجع خطوات ، أمام الاحتلال والاستعمار والحروب . بيد أن هناك شيئاً هاماً أصبح موجوداً بشكل واضح مع أشد المستبدين فى تاريخنا الحديث وهو أن المستبد وهو يمارس استبداده عينه على الشعب ، خائف منه ، على الرغم من أنه لا يظهر ذلك مطلقاً ، ولكنه بدأ يغلف استبداده بالشعارات التى ترضى الشعب ، والتى تشعره (الشعب) بأن المستبد يعمل فى مصلحته وأنه رب العائلة .. إلخ .

هذه الطائفة من المستبدين استأثرت بالعمل كله ، وكان من نتيجة ذلك أن تحول الشعب إلى السلبية فى كل شىء ، فأصبح غير مشارك فى أى عمل وطنى ، وصار كل همه الشاغل أن يطلب من الحكومة وكأنه هو غير مطالب بشىء . وهذه هى محنتنا الآن . والأمثلة كثيرة وهى فى غنى عن أن نتحدث عنها .. كالاهمال والتسيب واهدار المال العام . فأصبح كل فرد لا يفكر إلا لنفسه ولمصلحته تاركا للحكومة والساسة العمل والمسئولية فى كل شىء .

العيب الثانى فى رأيى .. أن القرارات الفوقية غير مستقرة فهى تصيب المائة مرة وحين تخطىء مرة تصفى المائه كلها وهذه هى حالنا . خطأ واحد فى القرارات المائة يصفى تسعة وتسعين قراراً صحيحاً ، ثم نبدأ فى قرارات جديدة ثم نخطىء فى واحد أو اثنين فنصفى الباقى وهكذا دواليك !

ولذلك فإتجاهنا الآن إلى الديمقراطية هو التكملة الحقيقية للبعد الناقص فى ثورة يوليو فثورة يوليو فى رأيى الشخصى ــ لم تبدأ متكاملة إلا فى العهد الأخير ، رغم ما يشيعه المغرضون ، فعلى الرغم من أن الممارسة الديمقراطية لازالت بها بعض القصور إلا أنها وجدت والكل متمسك بها . ومن هنا فلا يجب أن نقلق من هذه الأعراض الفارغة لأننا بدأنا الطريق الصحيح .

■ فى كثير من مقالاتك وحواراتك الأخيرة تكررت كلمة « الاشتراكية » .. فماذا تقصد بها خاصة فى مرحلتنا الراهنة ؟

● أقول لك .. الديمقراطية فى نشأتها استفادت منها فائدة حقيقية الطبقة الوسطى المالكة ــ هذا تطورها ــ سارت فى خطوات : نزاع بين النبلاء والإقطاعيين وبين الملك ، ثم نزاع بين الطبقة الوسطى والنبلاء والملك ، هذا كله اشترك فيه الشعب ولم ينل شيئاً . لكنك لا تستطيع أن تحول الشعب كله إلى ملاك .. لماذا .. لأنه سوف يدخل فى السياسة والوعى والفكر .. إلخ ، إنما لابد من نظام عدالة إجتماعية يرفع من شأن الشعب ويعوضه عن الأملاك ــ وفى رأيى ــ ليس هناك سوى طريقين إما الشيوعية التى تلغى الملكية كلها أو إنك تعوض الشعب بالخدمات وتحسين الأحوال والرواتب التى تمكنهم من الحياة وتعطيهم حق المشاركة فى السياسة والثقافة .. إلخ وباختصار ممارسة إنسانيتهم ، ولذلك فأنا لا أتصور ديمقراطية اليوم بدون اشتراكية .

■ إذا كنا نتحدث عن فترة هامة من فترات تاريخ مصر القومى .. فأين دور الفكر والأدب والفن فى هذه المساحة الزمنية .. وفى أى فترة بالتحديد وجد ما نسميه بالعصر الذهبى للثقافة المصرية ؟

● الحقيقة أن أكبر فترة مزدهرة فى حياتنا .. فكرياً وثقافياً .. هى الفترة التى اعقبت ثورة ١٩١٩ م .. لماذا .. لأن قيام الشعب نفسه بثورته فجر كل مواهبه الإبداعية .. فتجد الاقتصادى يفكر فى الاقتصاد الوطنى .. وتجد المهتم بشئون المرأة يأخذ بيدها ويدفعها إلى الحياة العامة .. وأيضاً الأديب والمفكر بدأ ينفض عن نفسه التقليدية ويعيد النظر فى التراث ويفتح نوافذه للغرب . فكانت هناك نهضة حقيقية بعد ثورة ١٩١٩ ، فقد نبعت من الشعب وبدون تشجيع رغم أن الأمية كانت فى ذلك الوقت [٩٠٪] والـ [١٠٪] تجد فيهم اثنين أو ثلاثة فى المئة فقط مثقفين . لكن رغم ذلك ، ظهر كتاب عمالقة ، فكان كل قول ينادى به صاحبه وهو مؤمن به ولايهاب شيئاً ، وهذا بخلاف ما حدث فى الخمسينات والستينات من هذا القرن .

■ وما هى أوجه الاختلاف بين المرحلتين ؟ ولم ؟

● نهضة الستينات كانت سياسية فى جوهرها ، لأن الدولة دخلت فى الميدان وأنشأت القطاع العام الثقافى وشجعته من الناحية الفكرية ، لكنها لم تكن تسمح إلا بفكرها ، ولذلك لم يزدهر الفكر ، كيف يزدهر طالما لم يتح لإنسان أن يقول فكراً يخالف فكر الدولة ؟!

أما من ناحية الفنون فكانت لها سياسة أخرى من قبل الدولة ، وهى التسامح مع الفنون وكان ذلك لسببين : الأول أن كثيراً من الفن آزرها بحق وبإخلاص . . لأنها كانت ثورة تقدمية وفى صالح الشعب . أما الطرف الآخر الذى انتقدها . . فقد انتقدها من موقع الانتماء لها بمعنى أنه انتقد سلبياتها ، ولم يكن يهاجمها هى فى ذاتها أو يدعو إلى العودة للملكية أو الاقطاع . . ومن هنا سمحت الثورة للفنانين أن يبدعوا وينتجوا ، لذلك حدثت نهضة وازدهار للأدب والفن حتى أكثر من امكانياته .

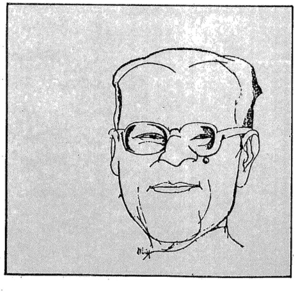
■ كيف ؟

● لأن الأدب والفن فى هذه الفترة عبر عن الرأى الآخر المكبوت . . فكل طلاب الرأى الآخر فى السياسة اتجهوا إلى الفن حتى ولو كانوا ليسوا من المبدعين أو الفنانين !! ولذلك لما جاءت فترة السادات وبدأ يسمح للرأى الآخر بالتعبير . . . أصحابه الرأى الآخر تركوا الأدب ! لأنه كان شيئاً ثانويا أو كوبرى عبروا عليه . فعاد الأدب فى عصر السادات إلى حجمه الطبيعى ، فلما انكمش لحجمه الطبيعى ظن الناس أن الأدب تأخر كثيرا . لكنه فى الحقيقة لم يتأخر اطلاقا ولكنه رجع إلى حجمه ، ثم جاءت ظروف أخرى جعلته يقل عن حجمه .

■ مثل ماذا ؟

● مثل سوء التربية والتعليم وانتشار التليفزيون والفيديو . . الخ . هذا كله قلل من حجم الأدب الطبيعى . . فتخيل فى وقت الدينا كلها كانت مهتمة بالأدب فى الستينات لدرجة انى اندهشت . . وكنت أسأل نفسى . . ما شأن أولئك بالرواية والمسرح والسينما . . هل من معقول أن البلد تثقفت دفعة واحدة !! لكن أعود لما بدأته أن الأسباب كانت سياسية ، فلما ذهب أولئك الدخلاء على الأدب ذهب أكثر من ستين فى المئة أو أكثر من زبائنه ، وبقى طلاب الثقافة الحقيقيين .

أضف إلى ذلك أن قراء الأدب أيضا كانوا يقرأون لأسباب سياسية . . وأحب أن أعطيك مثالاً على ذلك بـ « ميرمار » . . . ففى ذلك الوقت لم نعرف فيلماً ظل معروضاً فى دار العرض أكثر من ثلاثة أسابيع . . وكان ذلك منتهى النجاح ، لكن حين عرض فيلم ميرامار ، ظل فى دار العرض أربعة عشر أسبوعاً ، ولم يكن ذلك له علاقة بالسينما ، لأن الذين دخلوه لم يدخلوا سينما من قبل أو ليسوا من روادها وإنما فقط لأنهم وجدوا فيه الصوت الآخر المكبوت . . لأنه لم



يجرؤ أحد فى ذلك الوقت أن يقول ما كان يقوله يوسف وهبى على المسرح أو فى الفيلم فى الماضى . .

■ فى الفترة الأخيرة . . كتبت رواية « يوم قتل الزعيم » . . وعلى الرغم أنها من أهم الروايات التى صورت بدقة الفترة الأخيرة من تاريخنا إلا أن صداها الأدبى غير مسموع بماذا تفسر ذلك ؟

● أنا أسألك . . هل فى مصر الآن صدى أدبى مسموع ؟ . . الأدب ككل أصبح صداه خافضاً فلو أن « يوم قتل الزعيم » كانت مسلسل تليفزيونى كنت ستجد البلد كلها تتكلم عنها مثل ما يحدث . لكن الأدب اليوم أصبح كالفن التشكيلى :

■ هل ما ذكرته الآن يفسر أزمة الأجيال الجديدة من الأدباء ؟

● نعم . . فكثير من القراء يسألون . . لماذا لم يصل أحد من الأجيال الجديدة إلى مكانة طه حسين أو العقاد أو المازنى ؟ والإجابة فى رأىّ تتمثل فى شىء واحد وهو اختلاف نوعية القارىء لا أكثر ولا أقل . . فالأدباء الجدد يبدعون فى مناخ غير مناسب ، والحقيقة أن هذا يشهد لهم بالفضل أكثر لأنهم رغم هذا فهم مستمرون يبدعون وينتجون نتاجاً رائعاً لكن العيب ليس فيهم . إنهم عمالقة مثل جيلنا والجيل الذى سبقنا . جمال الغيطانى ويوسف القعيد وصنع الله ابراهيم وغيرهم الكثير هم جميعا عمالقة لكن المناخ ليس مهيأً - والأمل فى رأى هو تجديد نظام التعليم كى نخلق المثقف الحقيقى بالإضافة إلى استخدام التليفزيون فى نشر الثقافة الرفيعة . . فإذا تكاتف الجانبان (الإعلامى والتعليمى) على نشر الثقافة وتوصيلها إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور المتعطش للثقافة . . فأعتقد أن هذا كفيل بإحداث نهضة ثقافية وحضارية فى فترة وجيزة .

■ بعد هذا العطاء الفنى والفكرى الخصب والمتميز فى أدب نجيب محفوظ ، والذى استمر قرابة خمسين عاما ولا يزال . . هل للقاهرة أن تعرف ما لم يكتبه أديبنا الكبير إلى الآن ؟

● أنا لا اعتقد أن شيئاً طالبنى بالكتابة وتأخرت . . فلكل كاتب رؤيته الخاصة التى يحاول أن يعبر عنها . . وغالبا ما يبلغ قمته فى كتاب أو كتابين ، أما كل ما يقال بعد ذلك فهو تنويع على لحن أساسى . . وأظن عرفت هذا اللحن من خلال الحوار معى . أما الجديد فهو من الأجيال الجديدة . . وهذه هى الحقيقة والواقع . . وأحب أن أقول شيئاً هاماً : لو أن حياتنا الثقافية قد مضت فى طريقها السليم والصحيح من البداية ، لكان كل أديب عبر عن قدرته وتميزه ثم مضى ، ليأتى بعده أديب آخر يحل محله ـ . . . وهكذا . لكن الحقيقة أن مسيرتنا الثقافية توقفت فى فترات كثيرة ومن هنا حدثت « اللخبطة » ونشأ التنويع أقصد التنويعات على اللحن الواحد .

■ فى ظل هذا العهد الجديد من الديمقراطية . . كيف يرى أديبنا الكبير مستقبل الثقافة فى مصر ؟

● رغم كل الصعاب التى تواجهنا الآن ، وهى تراكمات كثيرة ، أنا متفائل فالثقافة ليست شيئاً خاصا قائماً بذاته ، ولكنها مظهر من مظاهر حضارتنا كلها . . فحين نخرج إن شاء الله من عنق الزجاجة سوف يزدهر كل شىء فى حياتنا بما فى ذلك الثقافة .

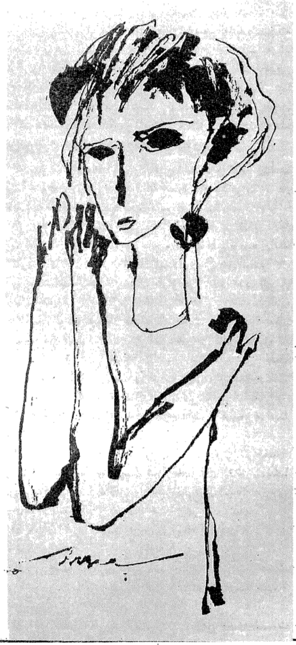
■ سؤال أخير . . كنت تتوقع أن تسأله « القاهرة » . . ولم يحدث ؟

● فى الحقيقة لم أفكر فى ذلك لسبب بسيط وهو : أن الأحاديث معى كثيرة جداً ولم أكن أتوقع أن تجرى « القاهرة » لحديث جديد ، وقد جرتنى له .

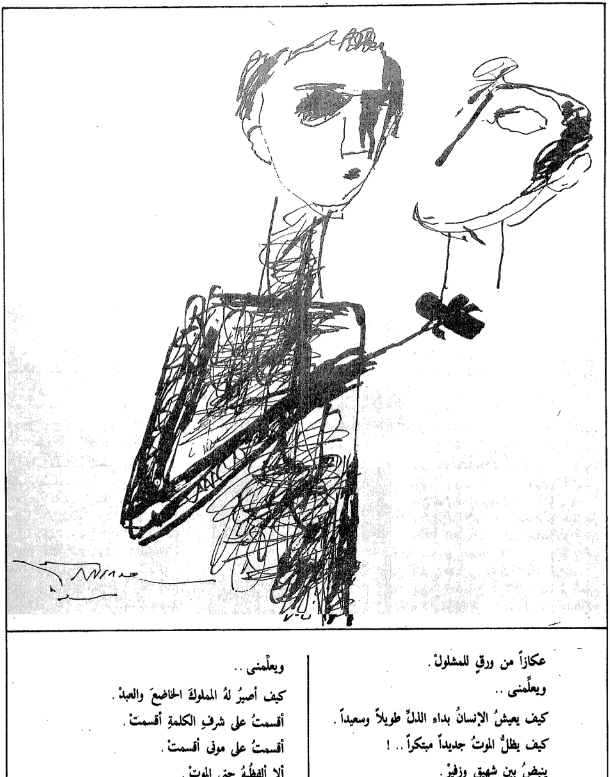
■ هذه شهادة تعتز بها « القاهرة » . . . وكل عام وحضرتك طيب ●

العبد

وصفى صادق



حَجَرٌ فى حلقى كالجمرْ .
فى قلبى كالشوكةِ .. كالصخرة .. كالقيدْ
يلجمنى .. ويقيم علىَّ الحدَّ .
ويعلِّمنى ..
كيف أصيرُ لهُ المملوكَ الخاضعَ والعبدْ .
كيف الأحرفُ تُذبحُ فى الحلقومْ .
ويصيرُ الصمتُ طَعاماً سرّياً مسمومْ .
تدمنهُ النفسْ .. !
ويعلِّمنى ..
كيف أكونُ الأعمىٰ والأبكمَ والأخرسْ .
أمشى بين الناسْ .
يتآكلُ وجهى ..
يتساقطُ تحت قناعٍ وقناعْ .
ويعلِّمنى ..
كيف تصيرُ الحكمةُ للجبناءْ .
سيفاً خشبياً ..



عكازاً من ورقٍ للمشلولْ .

ويعلِّمنى ..

كيف يعيشُ الإنسانُ بداء الذلِّ طويلاً وسعيداً .

كيف يظلُّ الموتُ جديداً مبتكراً .. !

ينبضُ بين شهيقٍ وزفيرْ .

وعلى قدمىَّ يسيرْ .

* * *

حَجَرٌ فى حلقى كالجمرْ .

فى قلبى كالشوكةِ .. كالصخرةِ .. كالقيدْ .

يلْجمنى .. ويقيمُ علىَّ الحدَّ .

ويعلِّمنى ..

كيف أصيرُ لهُ المملوكَ الخاضعَ والعبدْ .

أقسمتُ على شرفِ الكلمةِ أقسمتْ .

أقسمتُ على موتى أقسمتْ .

ألا ألفظُهُ حتى الموتْ .

لكنْ هُوَذا يلفظنى الآنْ .

فى دائرةِ عيونِ الناسْ .

يرجمنى ..

يرجمنى ..

يرجمنى حتى الموتْ ! !

> **إن الحياة العلمية والثقافية إن لم تكن صفحات مبسوطة بين يدى كل جيل ، كرر الناس أنفسهم وهم يحسبون أنهم مبدعون**

السجل الثقافى

محمد قنديل البقلى

إن الحياة العلمية والثقافية منذ أن استوت لها أسسها وأصبحت صحائف مدونة يتلقى فيها الحاضر عن الماضى ، ويتلقى فيها المستقبل عن الحاضر ، كان لابد من تدوين منهجى يلم بكل زمن بسطا وشرحا وتفصيلا وتعريفا اذ لابد لكل مشارك فى تلك الحياة العلمية والثقافية قراءة أو تأليفا أو تخطيطا من أن يكون على علم بما كان ، ليمضى من حيث ابتدأ من سبق ولينتفع بالرأى فيضيف إليه رأيا آخر . فالحياة العلمية والثقافية ان لم تكن صفحات مبسوطة بين يدى كل جيل ، كرر الناس أنفسهم وثبتوا فى أمكنتهم وهم يحسبون أنهم ماضون ، وكرروا أنفسهم وهم يحسبون أنهم مبدعون .

وهذا مما لم يغب على من سلف كما لم يغب عمن يعاصرنا من شعوب غربية عرفت ما لهذا النوع من التدوين الفهرسى من شأن فى حياتهم العلمية والثقافية فبوبوا كل صغيرة وكبيرة ونسقوا هذا تنسيقا مفصلا مبسوطا كى يفيد منه كل مفيد .

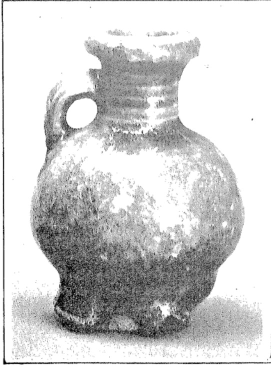
وهذا الذى يجيد الغربيون صنعه اليوم من تبويب للعلوم وتنسيق للفنون وتصنيف للثقافات ، سبق الشرق منذ أقدم العصور ، فلقد رأينا الخوارزمى محمد بن أحمد بن يوسف المتوفى سنة سبع وثمانين وثلاثمائة للهجرة (٣٨٧ هـ) يصنف كتابه « مفاتيح العلوم » فيؤرخ فى كتابه هذا لكل علم ولكل فن ، ويصنف الكتب المؤلفة فى كل علم وفى كل فن

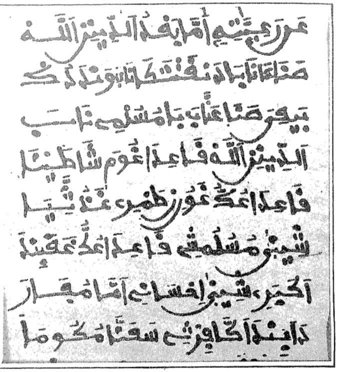


تصنيفا ممتعا مفيدا ينفع به القارىء ، وينتفع به المؤلف ، وينتفع به المؤرخ الذى يريد أن يتكلم على تطور العلوم والثقافات .

وفى هذا العصر الذى عاش فيه الخوارزمى عاش مؤلف آخر كانت وفاته قبل وفاة الخوارزمى بنحو من عامين هو ابن النديم أبو الفرج محمد بن اسحاق وكتابه « الفهرست » أو فهرس العلوم من أغنى الكتب فى تصنيف العلوم والفنون والتأريخ لهذا التصنيف الذى يشبع رغبة القارىء فى الإطلاع على تطور الحياة العلمية والأدبية والثقافية ، ولم يجتزىء ابن النديم فى كتابه هذا ، أعنى « الفهرست » البيئة العربية من البيئات المجاورة التى كانت لها مخالطة أو شبه مخالطة بالبيئة العربية . وكان ثمة بينها وبينها أخذ وعطاء ، وهى البيئات اليونانية والفارسية والهندية .

وتمضى السنون والقرون والمؤلفون فى الشرق لا ينقطعون عن هذا التأليف الفنى ، وكم من مؤلفين فى هذا جهلوا ولم يعرفوا ، وكم منهم من عرف ولم تعرف كتبه أو ضاعت مع ما ضاع من التراث العربى الزاخر ، فما نظن أن الحقبة التى امتدت نحو قرنين من الزمن ولم نظفر فيها بكتاب فى هذه البابة مرت هباء فارغة خالية من هذه التواليف الفنية ، وما نظن أن ظهور السكاكى أبى يعقوب يوسف بن أبى بكر المتوفى سنة ست وعشرين وستمائة (٦٢٦ هـ) كان ظهورا بعد فراغ دام قرنين من الزمن ، بل ان هذين القرنين





مضيا منذ أن انتهى هذان العالمان الجليلان ابن النديم والخوارزمى ، كان لابد أن يكون فيها تواليف فى هذه البابة ، فكما تعودنا عن الجهود العربية الشرقية أن تبدأ ثم تنقطع وأن يطول انقطاعها إلى ما يقرب من قرنين لا سيما وأن هذين القرنين لم يخلوا من تواليف كثيرة فى شتى الميادين ، ولم يخلوا من حركات علمية وثقافية فى شتى فروع المعرفة .

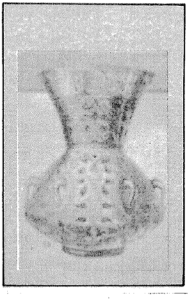
ولعل طاشكبرى زاده أحمد بن مصطفى المتوفى سنة اثنتين وستين وتسعمائة (٩٦٢ هـ) قد اقتفى أثر من سبقوه لا سيما السكاكى فى مفتاح العلوم كما استوعب جهود مؤلفين آخرين كانوا فيما بين أوائل القرن السابع الهجرى وأوائل القرن العاشر الهجرى أى على مدى قرون ثلاثة ، فبعيد أن تكون هذه القرون الثلاثة التى مضت منذ أن أنهى السكاكى تأليفه سنة ست وعشرين وستمائة (٦٢٦ هـ) إلى أن ابتدأ طاشكبرى زاده تأليفه مع أوائل القرن العاشر الهجرى ، مضت هى الأخرى دون مدونات فى هذا الفن فلقد ضمن طاشكيرى زاده فى كتاب « مفتاح السعادة » الكثير من تواليف فى هذا الفن حفلت بها هذه القرون الثلاثة .

وبعد طاشكبرى زاده بقليل كان حاجى خليفة بكتابه الضخم الذى طالعنا به وهو « كشف الظنون » .

والقارىء لهذه الكتب الستة ، أعنى :

● الفهرست لابن النديم
● مفاتيح العلوم للخوارزمى
● مفتاح العلوم للسكاكى
● مفتاح السعادة لطاشكبرى زادة
● كشف الظنون لحاجى خليفة
● ايضاح المكنون لإسماعيل راغب

يرى فنا سبق به الشرقيون الغرب ، فأنت حين تطالع كتبا من هذه الكتب الستة لا تراها جامدة عند ذكر المؤلف أو ذكر الكتاب كما نفعل نحن فى فهارسنا اليوم التى تطالعنا بها دور الكتب فى البلدان العربية المختلفة ، بل نراها تؤرخ الحياة الثقافية فى كل فرع وتسلسل ذلك التاريخ ماضية فى تسلسلها عبر القرون معقبة على كل تأليف ذاكرة ما له وما عليه فى عبارات تدل على قراءة واستيعاب وتفهم لمحتويات كل كتاب واصلة ثقافة العصور بعضها ببعض منذ كانت إلى أن انتهى الأمر إلى عصرهم ، فذكر الكتاب وحده أصبح أمرا لا يغنى فى الميادين الثقافية التى يراد أن تكون الفكرة عنها موصولة لتمضى سلسلة التفكير والتأليف فيها ابداع وفيها تجديد .



وفى علمى أن شيئا من هذا كان قد سبق التفكير فيه أيام أن كانت للثقافة فى وزارة التربية والتعليم ادارة تسمى ادارة الثقافة وكانت فيما فكرت فيه هذه الادارة إنشاء شىء يسمى السجل الثقافى وأنشىء لذلك قسم اختص بهذا النوع من العمل ، وكان هذا العمل فى مبدأ أمره صورة مكررة مما تصنعه دور الكتب من اخراج فهارس تنظم الكتب مرتبة على حروف الهجاء حينا ومرتبة على أسماء الفنون حينا آخر .

ثم هذه الفكرة تطور الى الأجود وإلى المضمون الحق الذى تعنيه كلمة « السجل الثقافى » فإذا الأمر يحتذى فيه ما احتذى فى هذه الكتب الستة من حصر شامل يكتب كل ما خرجت به المطابع فى العام ، ثم إلقاء نظرة على كل من يلقيها عالم متخصص بهذا الفن ويترجم ما قر فى نفسه عن ذلك بعبارة تفصح عما كان للمؤلفين فى هذا الفن من ابداع وما كان لهم من جهود ذلك الميدان ذاكرا ما لها وما عليها رابطا هذا بما ألف فى هذه البابة من قبل .

بهذه النظرة وبتلك الكلمات المؤرخة للحركة العلمية والثقافية استحق هذا السجل الثقافى اسمه المعنون به بعد هذا التطور ، ولكن للأسف لم تمض هذه التجربة طويلا بل اختفت وكانت العلة فى اختفائها كما أظن هى صعوبة المهمة ، ولكنها ما أيسرها اذا أعدت لها العدة ، وما هان على من سبقونا لا يصح أن يصعب علينا . وبعيد أن تكون للحركة العلمية والثقافية سلسلة موصولة تصل السنين بعضها ببعض وتصلنا بماضينا وتمهد لصلتنا بغدنا إلا إذا عاد السجل الثقافى للظهور على هذا النمط الذى وضع نواته الأقدمون وحذا فيه حذوهم الغربيون وانا لصدوره لمنتظرون ●

القاهرة

قصة مترجمة

المارك

للكاتب الألماني
رولف شرورز
ترجمة: سمير مينا

ليس أجرا كبيرا ، هذا الذى يتقاضاه محصل يعمل فى مستشفى . . حتى اذا كان يعول ثلاثة أطفال ، كما أن النقود التى تصله عبر الشباك لا تصل إليه بطريقة لطيفة ، مثلما كانت ستصله لو كان بائع بضائع براقة أو أشياء شهية . فالنقود تُدفع اليه دفعا تصاحبها زفرة . ولعمله بإدارة المستشفى ، كان يعلم تمام العلم كيف أنه يجب على الإدارة أن تقتصد . . كيف أنها تستجدى الموارد العامة حتى تستطيع العناية بمرضاها ، كيف أنها ، وبرغم كل الجهد ، المبذول ، لا تستطيع الحصول على المال الكافى لوسائل العلاج الغالية الثمن ، تلك الوسائل التى تفيد ـ فقط ـ لكنها فى النهاية يمكن الاستغناء عنها أضف إلى هذا ، أن مثل هذا المحصل يواجه متاعب أخرى مائلة أمام عينيه ، فهو يعيش فى رائحة الأدوية ، محاصر بالمعاطف البيضاء ، التى تنشر ألماً لتخفف ألماً ، والتى تسرع فوق الممر الطويل بصوت خافت تماما ، كأنها تخشى ايقاظ الموت .

تعلمت السيدة « انجه » أن تضحك لزوجها عند عودته من مكتبه بالمستشفى الى المنزل ، ليس بصوت عال ولا بكثرة ـ كما يضحك أى شخص يجد متعة فى ضحكته الخاصة ـ بل بصوت هادىء : ضحكة بالعين أكثر منها بالفم . وهى تحافظ على صحتها ، وأحيانا تصبغ شعرها ، ونظيفة دائما فى المساء ، بعد انتهاء النهار مع أطفالها المزعجين الأشقياء . تخجل من نفسها عندما تنتزع منه راتبه ، وتوزعه إلى الأظرف المعدة سلفا والمكتوب على كل منها الغرض الذى ستنفق فيه النقود .

فى ذلك السبت أعطاها « يوهانس » ـ المحصل ـ قطعة نقود من فئة الخمسة ماركات ، أخرجها من جيبه بطريقة سحرية ، وقذف بها إلى الهواء قائلا لها « التقطى » .

وأمسكت القطعة الفضية محدقة فيها . شعرت بالخوف ، ورأت الخوف أيضا ـ للحظة ـ على طرف فم زوجها ، ثم ضحك وقال هامسا : انها لأجل السوق السنوى للأطفال . كل الأطفال يحصلون على نقود للسوق السنوى .

أجابته هامسة : نعم .

همس يوهانس : لقد بعت شيئا وحصلت مقابله على خمسة ماركات .

لقد أخذها فى الحقيقة من الشباك . . فى آخر ساعة من يوم السبت بدون أى مخاطرة . ولكن يجب ألا تلاحظ زوجته ذلك . يجب ايضا ألا تلاحظ الشىء الآخر : انه سوف يتبرع بدمه يوم الاثنين . حددوا له يوم الاثنين . . . لقد اتفق اتفاقا أكيداً . . . سيتبرع بدمه ويحصل على خمسة ماركات . كان بإمكانه الانتظار حتى يوم الاثنين ، لكن السوق السنوى سينتهى هذا السبت ، ويجب أن يحصل الأطفال على نقود لينفقوها فى السوق . سيتبرع بدمه يوم الاثنين فى مقابل الماركات . . . من المؤكد أنه لولا السوق السنوى لما خطر على باله أن يتبرع بدمه .

كانت السيدة « انجه » من الذكاء بحيث انها لم تسأله ما الذى باعه . احست بالغرور المحدود الذى يغذيه التحدى . . . ذلك التحدى الذى يغير فى بعض الاحيان قدرها

لبضع ساعات ، فكأن حسابا جديدا تماما قد فتح ، واذ بها قد اغتنت جدا . . . أثرت ثراءً فاحشا . ووقفت هنالك مغمضة العينين وقد أمسكت بالقطعة الفضية بيدها متخيلة نفسها وقد أثرت ثراء فاحشا .

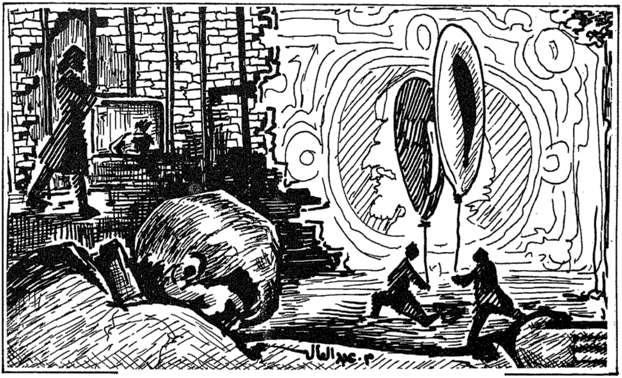
عندما انصرفت من المنزل مع أطفالها كان قد تمدد على الأريكة ممسكا الجريدة بيديه . كانت تعرف أنه الآن سعيد وفخور بنفسه ولذا اختبأ وراء الجريدة . كانت تحب « يوهانس » جدا . تحب قلة حيلته . . تحب رغبته المترددة فى المرح ، ولكن أكثر ما تحبه فيه هو قلة حيلته . كانت تحبه مثلما تحب الأم ، ومثلما تحب هى أطفالها الذين يعذبونها بشقاوتهم . . تحبه أيضا حتى وهى تنتزع منه راتبه وتوزعه على الأظرف الكبيرة . ولقد دبر « يوهانس » لها الآن مقلبا ماكرا لم تفطن اليه بعد .

للأطفال أن يتمنوا ما يشتهوه . . وعليها أن تمنع المتسولين صدقتهم . داروا دورة على حصان الارجوحة والكرسى الهزاز بها ، ثم لعقوا بعض الشهد الصناعى ، ولعبت الام النيشان : ربح كل منهم قبعة من القش ذات حافة عريضة .

وبينما استمر الاطفال فى اكتشاف كل ما هو جديد فى المكان المحدود ، وبينما انبعثت نغمات حادة من الأرغن الآلى ، وبينما قتل الأراجوز إبليس ضربا ، شعرت هى فجأة بالقلق السابق يجتاحها مرة أخرى : ذلك القلق الذى شعرت به عندما أخذت الخمسة ماركات وعندما رأت الخوف على طرف فم « يوهانس » شعرت بالقلق لهذه النقود التى يبعثرونها سريعا من أجل بضع دورات وتنشينات ولعقات . . . لم يأكلوا فى المنزل سوى شرائح خبز مدهونة بالسمن الصناعى . . . وأصغر أطفالها يعوزه حذاء ، ولكنها عندما كظمت خوفها الضئيل ـ وقد ضمت شفتيها ـ أحست أن الذى سبَّب لها القلق ليس التبذير وانما شئ غير محدد لا يكاد يخطر على بال ، شيء يأتيها من كل الدوائر التى يلعب فيها الأطفال ويمرحون ، ولعل زوجها يلعب فيها أيضا ويمرح ، فالأطفال وزوجها لا يدركون معنى النقود التى يجب عليهم أن يدفعونها ، هى فقط التى تدرك معنى النقود ، فلم تكن نقوداً تلك التى يعيشون منها ، كانت شيئا اخر ، جزءٌ منها يعيشون عليه ، والجزء الآخر يتثرونه فى الهواء ويدفعونه فى الأراجيح والحلوى . هزت رأسها رافضة ومرت بيدها فوق صدغها . أخذت تحملق لعدة لحظات فى وجه رجل بجوار الارجوحة ، رجل فى ثياب سوداء قذرة مصنوعة من التريكو ، له وجه لفحته الشمس وعضلات بارزة ، لم تكن تدرى أنها تحدق فيه ، وعندما لاحظت ذلك ـ خلال حركة من الرجل ـ حولت رأسها وواصلت السير .

أعطت الأطفال آخر ما لديها من نقود ، وزعتها بعناية وفقا للعمر ولحسن الطاعة ، وأعطتهم النصائح فى كيفية





استخدامها ، ثم أخذت تتحدث مع تاجر السمك الذى تشترى من عنده كل يوم جمعة أرخص شرائح السمك وقد وصلت إلى أنفها رائحة السمك التى كانت تلازمه .

كان الرجل يحدثها حديثا متدفقا وهو يفرك يديه ويتمطى مستندا على قدميه بصورة تظهر جسده الضخم ، وجدت السيدة أنجه نفسها تضحك ، تعطى اجابات فى نبرة عالية مرتبكة شبيهة بنبرة صبية ، نبرة دائمة التصاعد وكأنها تصعد مرتفعا بآخر ما أوتيت من قوة . وفى أثناء ضحكها مع الرجل ونفاذ رائحة السمك إلى أنفها ، وأثناء السمع اليه والرد عليه عاد اطفالها وقد خلت ايديهم : لقد بعثروا النقود . وقفوا بعيدا عن الأم ـ بخطوة فقط ـ وقد أخذوا ينظرون حولهم بنشاط وكأن الام لا تعنيهم وقد أداروا قبضاتهم الصغيرة النحيلة فى جيوبهم .

وناداهم تاجر السمك بصوت مدوٍ وأعطى أصغرهم ماركا :

ـ والآن ادع أخوتك يافتى .

رأت السيدة « انجه » قطعة النقود فى الكف النحيلة التى أمسكت بها فى قلق . انقض عليها احساس مباغت بالبخل وبسرعة انتزعت النقود من يد الطفل .

ـ سأحتفللك به . ستدخره لقد انفقتم الآن مافيه الكفاية .

مرة أخرى وجدت صوتها كأنه لامرأة أخرى ، أحست بالخجل أماتاجر السمك ، كأنه يستطيع أن يسبر أغوار بخلها ، وأحست بالخجل أيضا أمام وجه الطفل الصغير المتألم وقد علاه احباط هائل . وتساءلت :

ـ أأنا خائفة ؟ ومم أخاف ؟

وفى سرعة خاطفة ـ وكأنها ضبطت متلبسة بعمل مشين ـ أرجعت المارك . أنطلق الطفل جاريا ـ وضحك تاجر السمك بود . من حيث لا تدرى كرهت تاجر السمك . تركته واقفا وتعقب الطفل .

كان الطفل قد فقد المارك ـ لم يهتم لضياعه وأخذ يراقب الأم غير مبال وهى تفتش فى النجيل المدهوس وقد انحنت تماما تحت صليل الأرغن : اصابع منفرجة ، وبحث دائم على شكل دوائر . ومن المؤكد انه كان سيبكى لو لم تكن الأم قد نازعته على المارك من قبل ، لذا بدا شامتا بعض الشىء حينما نظرت له الأم.لم تبحث السيدة « انجه » كثيرا . أدركت ان بحثها حرث فى بحر . كانت متعبة ومنهكة القوى . قالت للطفل مؤنبة :

ـ لو كت تركت المارك لى .

فى طريق العودة للمنزل بدا أمام عينيها النجيل المدهوس الذى بحثت فيه عن المارك ـ وعن حظها الضائع أيضا ـ وقد ملء أسماعها صوت الموسيقى الصادح وصراخ الأطفال .

فى الحجرة وجهت لزوجها السباب . فهو فى رأيها مبذر ، وقد تعلم الأطفال مبكرا كيف يبذرون نقودهم بلا أى معنى ، كل ذلك لأنهم ذهبوا للسوق السنوى بمثل هذا المبلغ الكبير.

أما يوهانس » ـ الذى لا يستطيع الإفصاح عن أن عليه تعويض هذه النقود ـ فقد حاول أن يدافع عن نفسه بكلمات لا يبين منها شىء ، تكلم عن المتعة وبهجة الحياة . . . الا أنه سريعا ما صمت عندما تحول غضب السيدة « انجه » الى نحيب لا يدرى سببة ●

دراسة



شاعر من اليونان الحديثة

فارناليس
شاعر رفض موقف المتفرج

د. نعيم عطية

كوستاس فارناليس شاعر وأديب اثينى ، نشر أعماله الباكرة بالإسكندرية فى العشرينيات من هذا القرن ، وقت أن كان بها وبكثير من المراكز الاقتصادية الهامة الأخرى بالبلاد العربية المطلة على البحر الأبيض جاليات يونانية لها إسهاماتها الثقافية العريضة .

● طالب نجيب

ولد كوستاس فارناليس فى بيرغوس ببولغاريا لأسرة يونانية تنتمى أصلاً إلى فارنا ، ومن هذه البلدة استمد الشاعر اسمه كوستاس فارناليس ، أى الفارنالى ، ولما كان الشاعر طالباً مجداً نجيباً على الرغم من فقر أسرته الشديد ، فقد تمكن من مواصلة دراسته المدنية عن طريق المنح الدراسية المجانية .

وفى عام ١٩٠٣ جاء إلى اثينا يدرس الفلسفة بجامعتها ومنذ عام ١٩٠٤ بدأ ينشر قصائده بمجلة « نوما » بل ونشر فى هذا العام أول دواوينه بعنوان « أقراص الشهد » بمقدمة للشاعر الكبير ستيفانوس مارتزركيس . وقد كشفت القصائد الثلاثون التى تضمنها هذا الديوان عن الطاقة الحيوية لذلك الشاعر الذى رفض السهل والمألوف ، وسعى إلى دروب وعرة ولكنها بكر لم تطأها الأقدام من قبل .

وفى عام ١٩١٧ كان فارناليس واحداً من الشبان الذين تضافروا لإصدار مجلتهم الطليعية (ايغيزو) .

وقد بدت قصائده فى نظر زملائه من النقاد والشعراء الشبان تجديداً لفن بالاماس الذى كان قد تجمد نفوذه بسبب كثرة مقلديه غير الأصلاء

ولكن قصائد فارناليس فى شبابه تظل غير ملتزمة بالقضية الاجتماعية ، ولازال لا يشغل باله الا بتجويد أدواته الشعرية .

وفى عام ١٩١٠ يترجم فارناليس من اليونانية القديمة إلى اليونانية الحديثة وفى لغة دارجة يسهل على عامة الشعب فهمها . يترجم الباخوسيات « القرابين » لافريبيذيس أو يوروبيذيس كما ألف القارىء العربى أن ينطقه . وقد أيقظت هذه الترجمة فى أعماقه ارتباطاً بجذوره القومية العريقة ، كما بعث فيه حماساً وإيماناً ببلاغة الشعب ، الذى يجب أن تتوجه إليه الأعمال الأدبية ، فهى منه وله .



وظل فارناليس حتى عام ١٩١٢ مثل صيقيليانوس ، ديونيزى النزعة ، يهوى إلى حد العبادة النزعة الباخوسية فى الأدب بنبضها الساتيرى وحسها الغريزى ، واندفاعها الحيوى ، وعلى هدى من ذلك الاهتمام الأغريقى زاد فارناليس من انشغاله بالقيم الجمالية والأسلوبية فى العمل الشعرى .

إلا أنه يبدو أن فارناليس لم يكن يشعر بالقناعة بكل هذا ، فثمة شىء لازال بعد ينقصه ويشغله التوصل إليه . وذلك رغم ظهوره بمظهر الاقتناع بما يكتب والرضا بمتع الحياة على ما هى عليه . إلى أن يلتقى فى عام ١٩١٨ بالمفكر وصاحب الآراء التربوية ذيمتريس غلينوس فيتأثر بشخصيته تأثيراً عميقاً .

وقد تحمس غلينوس بدوره للشاعر الشاب فارناليس ، واستطاع أن يهىء له فرصة السفر إلى فرنسا للدراسة .

● رفض موقف المتفرج

وقد عاد فارناليس من باريس ، وقد تغير فكره تغيراً جذرياً ، وبلغ حداً من النضج والثقة بالنفس جعلاه يقرر « ألا يقف موقف المتفرج من العالم » ، وألا يظل عاشقاً للجمال فحسب ، بل يسعى من أجل إيقاظ الشعب من سباته وحمله على أن يرقى إلى المستوى الذى يكون بدوره قادراً على تذوق الجمال وممارسة متع الحياة التى لا يجب أن تظل وقفاً على طائفة قليلة ومحدودة من الناس ، فالجمال والسعادة للجميع ، والشاعر الذى يؤمن حقاً بفنه لا يرضى بأن تظل أوضاع رفاقه البشر على ما هى عليه من تخلف وسوء ، بل يقدم على التخلى عن موقفه السلبى الاستعلائى إلى إيجابية مدركة لماهية الالتزام الاجتماعى ، وهذا ما يفصح عنه الشاعر صراحة فى قصيدة «الحاج » التى كتبها فى تلك الحقبة وعلى وجه التحديد عام ١٩١٩ وأهداها إلى نيقولاو بوليتس أستاذه الأول . وفى هذه القصيدة تبدو الفكرة القومية جلية ، وقد كتبت أيضاً بنبرة من الخطابية عالية .

وسيتبين قارىء هذه القصيدة أنها محطة من المحطات فى الطريق الذى سار فيه شعر فارناليس . ففى هذه القصيدة نقطة تحول بارزة فى عطائه ، إذ يعلن فيها الشاعر أنه قد تخلى عن مرحلته الديونيزية السابقة ، ويقطع عهداً على نفسه أن يسخر شعره من أجل غاية اجتماعية والتزام قومى سياسى ، وسوف يضحى فنه خادماً وتابعاً لأيديولوجية فاقداً بذلك — من بعض النواحى — استقلاله وانطلاقته . انتهت أيام البال الخلى والقلب الطليق ، فقد أصبح وجدان الشاعر مهتماً ومهموماً بقضية . ومن ثم فما عاد يكتب فارناليس بعد ذلك أيضاً قصائد غنائية قصيرة ، بل صار يكتب قصائد طوال ملحمية الطابع مغموسة فى التاريخ القومى لبلاده ، وكفاح الإنسان للتحرر من العبودية والاستغلال . ومن خلال قصائده سيعلن ارتباطه الذى لم تنفصم عراه بقضايا الشعب والإنسان .

ولنستمع فى هذا المقام إلى قصيدة له بعنوان « القائد » .

● القائد

لست بذرة حظ ،
أنا خالق الحياة الجديدة ،
أنا ولد الضرورة ،
الابن الناضج للغضب
لم أنزل من السحب .
لست مرسلا من أحد
عزاء لك .
أيها العبد الغارق فى الآلام .
قوى غير منظورة ، ملائكة .
زنابق ، طيور ، تراتيل —
لا شىء من ذلك . أنا تؤازرنى
قلوبكم الغاضبة .
أنا مقدمة السفين
تتكسر على الأنواء
والريح فى وجهى هوجاء .
تفجرت فى عقلى وفى قلبى
على مر الأجيال ، ينابيع نار
شحذت يدى
ببروق ملتهبة .
لست واحداً . بل آلاف .
لا يتبعنى الأحياء فحسب ،
بل والموتى يقفون ورائى
فى صف مظلم بهيم .
بل ويباركنى آلاف الذين لم يولدوا .
ولم يأتوا إلى الحياة بعد .
الجميع يسندون سيوفهم علىَّ
ويشحذونها للنضال
انا لا أعطى كلمات للعزاء ،
بل سكيناً أعطى للجميع
وعندما أغرسها فى التراب
تصبح نورا ، وفكرا راجحا .
اسمع كيف تحمل الرياح
أصوات الآلاف من السنين
وتردد فى كلامى
آلام البشر اجمعين .
أواه . كيف تحمل الرياح كلامى
ثم كيف تصرخ به
بحورا سوداء ، وقبورا سوداء
وأنهارا تجمدت فيها المياه
حيثما مرت قوضت
مثل رياح الشمال ورياح الجنوب
— قوضت كل الممالك المحرمة
القائمة على الزيف والباطل .
وترسى مملكة العمل
وترد إليها الحياة
سلام عليها سلام .
مملكة الصداقة بين البشر .

● النور الذى يحرق

وفى هذا الاتجاه أيضا ، نجد فارناليس يجرب قلمه فى كتابة النثر ، فيكتب الرواية والدراسات النقدية ، ولنقف الآن أمام هذه المرحلة الثانية من مراحل أدب فارناليس ، وهى المرحلة التى تبدأ كما قلنا من نشر قصيدته « الحاج » عام ١٩١٠ . وقد كان فارناليس لازال فى باريس عندما بدأ يكتب « النور الذى يحرق » وهو نوع من الكتابة جمع بين الشعر والنثر واكتسى بطابع العمل المسرحى . وقد نشر هذا العمل لأول مرة بالإسكندرية عام ١٩٢٢ بعنوان مستعار للمؤلف هو ذيموس تانالياس وقد توزعت فقرات هذا « النور الذى يحرق » بين خمس شخصيات اختارها المؤلف ليدلى بأفكاره من خلالها . وهذه الشخصيات هى : بروميثياس ، والمسيح ، وميموس ، وأمنا الأرض ، وعصفور مغرد .

والجزء الأول من هذا العمل كتب نثرا ، والجزآن الآخران كتبا شعراً . ويدور العمل فى جوهره على محاور فلسفية بين بروميثياس وميموس من ناحية والسيد المسيح من ناحية أخرى .

وقد أثار هذا العمل الذى جمع بين النثر والشعر ، بين الفلسفة والمسرح ، مناقشات عديدة بين النقاد ، وحتى من اختلف من النقاد مع المؤلف فيما صبه فى كتابه من آراء أجمعوا على أن موهبة فارناليس الشعرية فى هذا الكتاب ترقى إلى قمم عالية من الإبداع الفنى ، وذهب البعض أيضاً فى تقريظ الكتاب إلى حد القول بأنه ولو لم يكتب فارناليس غير هذا العمل لدخل تاريخ الأدب اليونانى واحتل مكانة مرموقة فيه .

وقد إحتوى هذا الكتاب على القصيدة الكبيرة « أم المسيح » التى تعتبر من أبدع ما كتب من شعر يونانى حديث ، وإلى جانب هذه القصيدة توجد فى الكتاب أيضا قصيدة « الهادىء » وتعتبر ، بفضل ما تضمنته من آراء تقدمية ، من أفضل مادبجته ريشة شاعر يونانى حديث .

وفى عام ١٩٢٧ أصدر فارناليس ملحمة جديدة من أربعة أجزاء بعنوان « العبيد أحراراً » وقد استوحى مادتها من ثورة استقلال اليونان عام ١٨٢١ ولكن بلا نبرة خطابية عالية ، ولا مدائح حماسية ، بل متابعة للظروف النفسية والتاريخية التى خاضها الشعب المستعبد للحصول على حريته .

وقبل ديوانه « المستعبدون أحراراً » أصدر فارناليس كتابين من النثر ، أولها مجموعته القصصية « شعب الخصيان » وقد نشرت طبعته الأولى بالإسكندرية عام ١٩٢٣ ودراسته النقدية بعنوان « سولوموس بلا ميتافيزيقيا » وقد نشر عام ١٩٢٥ وقد تناول فارناليس فى كتابه النقدى هذا كل ما كتب عن شاعر القومية اليونانية الكبير سولوموس وتصدى له بالتحليل والتقييم ، وخلص إلى إضافة جادة وحقيقية فى تقدير عبقرية أول شعراء اليونان المحدثين الكبار . وقد ساعد فارناليس فى الرد على مهاجمى شاعر القومية سولوموس ــ من ناحية وعلى المتحمسين له بلا عمق من ناحية أخرى ــ معرفته الوطيدة بالتاريخ القومى لليونان .

ومن كتابات فارناليس النثرية الأخرى كتابه الصادر عام ١٩٣١ « حقيقة ما دار فى محاكمة سقراط » وقد لقى نجاحاً كبيراً ونشر فى عدة طبعات لاحقة . وكتاب الذكريات بعنوان « بشرٌ احياء » الصادر عام ١٩٣٩ و « مذكرات بينيلوبيس » الصادر عام ١٩٤٧ و « الطغاة » وهو واحد من أخريات كتبه الكبيرة .

ولا ينكر حتى أشد معارضيه أن كتاباته النثرية مثل شعره قد انطوت على جواهر أصولية تمثلت على الأخص فى « الصياغة الرصينة المحكمة » و « النبض الذى لا يتوقف عن التدفق » . وحتى لو كان نقاده يعيبون عليه « الاندفاع والعفوية » و « الانصياع لايديولوجية لا يملك منها فكاكا » . فإن بإمكان فارناليس أن يرد عليهم بما قاله فى قصيدة له منشورة عام ١٩٢٢



بمجلة الشعر « موسا » وفيها يقول لنقاده المتزمتين : انكم بقدر ماتضمون الروح بين أحضانكم خوفاً عليها كى تصونوا عذريتها فإنكم تخنقون تلك الروح وتضيقون من آفاقها .

وقد ظل فارناليس حتى سنوات عمره المتأخرة يثبت وجوده فى الحياة الأدبية باليونان . وقبيل موته فى سبتمبر سنه ١٩٧٤ نشرت أحدى المجلات التى يشرف على تحريرها الشبان الذين طالما أحبهم فارناليس وشد من أزرهم مجموعة من قصائده لم يسبق نشرها ، وكلما كانت تتاح لفارناليس حرية النشر كان يبادر إلى كتابة عروض نقدية للأعمال الأدبية الجديدة فى اثينا .

وقد خلف لنا فارناليس عطاء أدبياً قد لا يكون كبيراً فى حجمه كعطاء معاصره الكزيتى نيقوس كازندزاكيس ، ولكنه عطاء بالغ النضج فى موضوعه . ومن ثم سيبقى على مر الأزمان خالداً ما دامت الأجيال الصاعدة من الأدباء ستكتشف فيه على الدوام جديداً ومفيداً .

● أتيت إليك يامن لا تعرف القيود

وفى ختام عجالتناهذه فلنستمع إلى صوت فارناليس يفد إلينا منشدا قصيدة من قصائده بعنوان « الحرية » . .

أتيت إليك ، يامن لا تعرف القيود ، أيها الليل يا ابا الاحلام فى عليائك ، بالقمة المجللة بالضباب .

وقد سرت ، أيها الشقيق ، بأشجار الصنوبر وبقلبى ومملكة النجوم الرحيبة وعشة شاملة .

على أطراف أظافرى مددت جسدى المنهك .

فتحت ذراعى . وصرخت بكل ما تبقى من قواى بعد الآلام والأشواق على مر الزمن .

حدقت فيك هكذا واقفاً على أظافرى ، حدقت طويلاً حتى أغرورقت عيناى بالدموع وقدح منها الشرر .

وأحسست بجذور حياتى تنزع منى ، وتنسلخ عنى ، وتغوص فى أعماق الوجود ، فى أعماق الروح النقى .

وما أن صرخت حتى أجبت إلى ما خرجت له . حملنى زوجان من الأجنحة ورفعتنى انفاس ذاتها إلى هناك .

وقد تأجج التأمل فىّ أياما عديدة ، وليالى طويلة ، وتبينت مرتعداً أننى كنت روحاً حراً .

لكن ما أن نزلت إلى الدنيا كى أمضى بشعلة السعادة التى لا ينطفىء لهيبها حتى أحسست بساقى مسمرتين بالأرض . وفى رسغى مزيد من الأغلال الثقيلة .

بكيت كثيراً ، حتى صاح الديك من بعيد . وعلى غير هدى سمعت صوتا يعلو قائلا :

« لا تطلب الحرية بتوسلات ، بل تؤخذ غلابا . . تنتزع بالسواعد القوية ، بلا عون من أحد . وهى إن لم تكن نابعة منك ، فلن تجد حتى فى أعماق روحك أثراً لها . . كن من القلائل الذين يقتنونها . أحملها لتعطيها للجميع ولنسعد بها معهم ..

أينما ذهبت ستحمل معك الأغلال التى لم تكبلك بصا السماوات ، بل كبلك بها إخوانك البشر .

وكلما لمعت روحك ، وانطويت لتنقذ طهرها ، ضيقت منها .

كى توسع أفق وجودك الخامل وتعمقه .

اندمج فى العدد الذى لا حصر له .

وفى خضم الأمل والأنين أنزل إلى الهاوية الضليلة المظلمة ، وستلمس حقيقة الإيقاع .

بادر باتباع قانون التاريخ مستنيرا ، فليست الأقدار دليلك .

لن تنقذك من الضرورات توسلات ، أو أمانى طيبة ، أو فكاك بطىء . . . » .

تصاعد من الأرض الفجر ، يسرق فى السماء قبالتى .

سمعت ضربات سيوف وفئوس ومناجل ، جرت الدماء أنهرا غزيرة ، والمدينة تنهار دعائمها .

فى خضم النيران والدخان رأيت العدالة العملاقة هوجاء تطارد الطغاة .

وفى خطوات مهرولة مجنونة . وبصيحات الموت والهلاك سقطت الذئاب فى الهاوية ●

قصة

الأخوان

حسين عيد

١

بزغت المدينة عند الأفق مهيبة ، شامخة . انزلق الأوتوبيس القديم إليها ببطء مترنحاً ، على الطريق الصحراوى المنحدر . بدأت أشعة الشمس تنعكس على أرضية الطريق . .

يجلس الأخوان ضمن ركاب السيارة . يتجاوران على مقعد قرب بابها الأمامى . . كبيرهما أسمر الوجه ، ضخم الجسد . والآخر قمحى البشرة نحيل البنيان . .

يلتصق الأخ الأصغر ــ النحيل ــ بأخيه . يهمس إليه . عما قريب نصل المدينة . .

امتدت نظرات الأخ الأكبر للأمام . استطالت . عبرت أسوار المدينة : هناك تبدأ مهمتنا يلتفت إلى أخيه ، كمن يذكره : ستساعدنى كما اتفقنا !

٢

أو مأ الحارس لهما : أسلكا هذا الممر . . لا تحيدا عنه . . سيوصلكما إلى الديوان العام . .

ينفتح الممر أمامها ، ينساب ، يدبان فيه على عجل . . يتطلع الأخ الأكبر حوله . يكتشف حفراً طويلا ممتداً كخندق على جانب الممر الأيمن . ترتفع حوله أكوام الأتربة والأحجار . يمتد على الجانبين جدار ضخم ، يحجب الرؤيا ، يخفى الممر عن العالم الخارجى بينما ارتفع فى السماء الصافية أحد أسراب الحمام . .

يتعثر الأخ الأكبر بحجر . يكاد يقع . يتماسك . يتشبث بعمود نور مرتفع . يميل العمود تحت ثقل جسده . يسنده أخوه بكلتا يديه . يترك العمود . الذى ينتصب ثانية . .

ينظف ملابسه مما علق بها من أتربة . . يعاودان المسير ، يلهثان فى حومة القيظ . . ومن بعيد يبدو القصر قويا ، متحديا . .

ينصت الأكبر لوقع أقدامهما على الأرض . ينظر إلى أخيه مندهشاً : يقترب القصر . . لكننا لم نصادف أحدا من عمال الحفر . . أو غيرهم . . على طول الممر . !

- لعلهم يعملون فى مكان آخر . . لننتظر !

٣

يلجان باب القصر الضخم ، أو الديوان العام كما يطلقون عليه . يصعدان عددا من السلالم تقود إلى المدخل .

تنبعث الأنوار من داخل نوافذ القصر ، رغم ضوء النهار . . يدخلان . تجذب أنظارهما لافتة مضيئة إلى اليمين « نرجوك اتجه إلى الاستعلامات أولا » . ثمة سهم يتطفىء ويضىء يرشد إلى حجرة الاستعلامات . يتوجهان إليها . يبتسم الأكبر . .

« اقترب الفرج !»

أنوار الحجرة مضاءة . بها مكتبان متواجهان . يرتفع رنين تليفون بالحاح . . لكن الحجرة خالية . لا أحد هناك . .

- ما معنى هذا ؟!

يجذبه الأخ الأصغر من يده : تمهل . . لا تنفعل . . لنبحث الأمر بهدوء . .

- وسنلقاه
- لهذا تجشمنا عناء الطريق من قريتنا البعيدة . .
- وسينصت إلينا ؟!



– هكذا حكوا لنا عنه .. قالوا « قوى ، رحيم .. يبسط أبوته الحنونة على كل مَنْ حوله .. صغارا وكبارا .. »

تمتد ردهة طويلة بجوار حجرة الاستعلامات . يطل عليها عدد من الحجرات . تجاور باب كل منها يافطة ، بارزة صغيرة الحجم .. يسرعان إلى الأولى بلهفة .. يجد أن عشرات الملفات والأوراق مبعثرة على المكاتب . يرتفع أزيز أجهزة التكييف .. ولا أثر لإنسان ..

يهرولان إلى الثانية فالثالثة .. يكتشفان نفس الحال ..

يغلى الأخ الأكبر : أين ذهب الجميع ؟!

– فلنصعد للدور العلوى .. لعلهم هناك !

٤

يقول الحارس لهما : إذا كنتما لم تجداه ..

– ولم نجد أحدا من العاملين بالقصر ..

كأنه لم يسمع قول الأخ الأكبر .. يستمر : : فهو إذن يقوم بجولة تفتيشية على المصالح ..

يتأملهما بهدوء ، كمن يرثى لحالهما : لعلكما غريبان .. اهبطا إلى المدينة .. استريحا قليلا .. قطعا عند الغروب ستجداه .. فهو يعمل بالمساء أيضا !

٥

تجولا كثيرا . صارا مجهدين . يتحاملان . يمران على أحد المقاهى . يتبادلان نظرة سريعة ، كأنها اتفاق . يميلان ناحية المقهى . يعترضهما فجأة ثلاثة أشخاص ، يتقدمهم عملاق ضخم الجثة . يهمس بحزم : اتبعانى بهدوء !

– إلى أين ؟ .. ولماذا نتبعك ؟!

بنفس الصوت الواثق : لا داعى للنقاش .. اتبعانى بهدوء ..

ينظر الأكبر للأصغر ، الذى يومىء مهدئا . يشاهد الأكبر شرطيين أمام بائعة خضروات بجوار المقهى . يساومان على الثمن . يصرخ بأعلا صَوته . يستنجد بهما : الحقونا يا خلق !.. انقذونا !

فى ذات اللحظة اندفع الأخ الأصغر يجرى بكل قوته مبتعدا . بقى هو محتجزا أمام العملاق ، يصرخ بعصبية . اكتشف أن الشرطيين من رجال المرور ، وليسا من رجال الأمن . نظرا إليه لوهلة . عادا ثانية لمساومة البائعة . لم يتحرك أحد من الجالسين على المقهى . لم يهز صراخه أحد ..

يجز على أسنانه بغضب .. يسمع صوتا آمراً يهدر : دعه يذهب !

يتنحى العملاق جانبا : حاضر يا عبده !

ينطلق الأخ الأكبر غير مصدق . يهز رأسه شاكراً ناحية محل حلاقة مجاور ، خمن أن صوت هذا الـ « عبده » انبعث من داخله .. يمشى مسرعا . يهرول . يحملق فى الطريق الطويل ، المتعرج . تتوه نظراته فى المفارق .. « أين أخى ؟ .. أين ذهب ؟ »

يجرى كالمجنون . يناديه . ينقب عنه فى كل ركن .. « جئنا معا أين اختفى ؟! »

تطلع إلى وجوه المارة . يفتش . يبحث .. « يجب أن أجده أولا .. حتى نكمل المهمة »

يناديه ملتاعا . ينادى . وما من مجيب ●

فى المربد الحديث السابع

د. على شلش

كان المِرْبَدُ فى تاريخ العرب القدماء سوقا مشهورة بعد سوق عكاظ التى اشتهرت فى الجاهلية . وإذا كانت عكاظ فى الحجاز فقد كانت سوق المربد فى البصرة بالعراق ، أى بعد تأسيس مدينة البصرة فى القرن الأول الهجرى . وقد تميزت سوق المِرْبَدُ هذه باهتمامها العلميَ المنظمَ باللغة ولاسيا النحو ، كما تميزت بكثرة حلقات الشعراء ، وندوات الشعر ومجالسه .

والمِرْبَدُ فى اللغة هو موقف الأبل ومَحْبِسها . وهو أيضا ما يجَفَّف فيه التمر . ولكن هذه المعانى اللغوية لم تشتهر شهرة المعنى الإصطلاحى الذى يشير إلى سوق البصرة ومهرجانها اللغوى والشعرى .

بهذا المعنى الأخير تجدد المِرْبد القديم فى العراق المعاصر ، ابتداء من عام ١٩٧١ ، حين تقرر عقده كل عامين . ولكنه انعقد ، ابتداء من هذا العام ، على نحو سنوى . ودعى إليه شعراء من جميع البلاد العربية بغير استثناء ، بالرغم من غياب وفود رسمية من بعض الدول . كما دعى إليه نقاد وباحثون من العرب وغير العرب ، فضلا عن بعض الشعراء من أوربا وآسيا والأمريكتين . وكان التجمع فى هذا العام ضخماً فى الحقيقة ، إن لم يكن أضخم تجمع شهده المربد فى تاريخه المعاصر .

وعلى مدى ثمانية أيام شهدت بغداد والموصل والبصرة مهرجانا متصلاً من الشعر فى جميع أشكاله المأثورة والمنثورة والمُرْسلة والحرة . كما شهدت هذه المدن العراقية الثلاث شعراء من مختلف المذاهب والإتجاهات والأجيال . وانعقدت ببغداد فى الوقت ذاته حلقة دراسية عن الشعر شارك فيها جمع من الدارسين والباحثين العرب . وخصصت للمهرجان كله قناة إذاعية وأخرى تليفزيونية .

يتوقع الناس من مثل هذا التجمع الضخم أن يقدم أفضل ما وصل إليه الشعر والبحث العربيين . وقد حدث هذا بالطبع ، ولكنه لم يمنع من ظهور أدنى ما وصل إليه الشعر والبحث العربيين أيضا . فليس كل من جاء مدعواً إلى هذا المربد السابع قمّةً فى الشعر أو فى البحث النقدى . وليس من السهل فى مثل هذه التجمعات الضخمة أن يتحقق التجانس ولا المستوى الرفيع على نحو كامل .

ماذا قال شعراء المربد هذا العام إذن ؟

من الطبيعى فى مثل هذه المحافل أن يعلو صوت الخطابة وأن يتسلل إلى قصائد الشعراء كثير من جهارة الصوت والتعبير والموسيقى . فقد كان الشعر الذى استمعنا إليه فى مربد هذا العام امتداداً ــ فى معظمه ــ لسعى رواد المربد القديم نحو إرضاء عواطف الجمهور ورغباته الاجتماعية والسياسية المكبوتة . وكذلك كان امتداداً للقديم فى إلحاحه على الإيقاع الخارجى للقصيدة والموضوعات القومية للقبيلة ؛ مدفوعا فى ذلك ــ بحكم المكان والزمان ــ إلى الفخر ، وإعلاء شأن العاطفة على العقل . وبهذا كله كان الشاعر المربدى المعاصر ابن أبيه القديم فى خطابيته ، وموسيقاه العالية ، وفخره بالقبيلة ، وإنشاده المديح والهجاء فى آن واحد .

ومن الطبيعى أيضا ــ والحال هذه ــ أن يكون الشكل الشعرى القديم المأثور نَجْمَ المهرجان ، وأن تنال قصائد الشعر التى خرجت فى إطاره



أكْبَرَ قدر من استحسان الجمهور وتصفيقه. وكان من أهم القصائد التى حققت هذا القدر الكبير من الشكل القديم والاستحسان الجماهيرى قصيدةٌ طويلة بعنوان «أشجار وراء السياج» للشاعر السورى أحمد سليمان الأحمد، وهو شاعر له تجارب عديدة فى الشكل الحر، ولكنه يعود فى هذه القصيدة إلى مأثور الأجداد، فيهز سامعيه، ويؤثر فيهم ابتداء من مطلع القصيدة القائل:

أسمعت لو طَلَلٌ يجيب مناديا

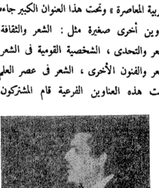
فاختر لشعرك غَيْرَ عصرك راويا

وبهذه القافية الصعبة يمضى الشاعر أحمد سليمان الأحمد، متنقلاً بين قديم التاريخ العربى وحديثه، مفتشاً عن سر أزمة العرب الراهنة، وكأنه يعيد إلى الأذهان ذكرى شاعر القبيلة القديم فى عكاظ أو فى المربد ذاته. غير أنه لم يكن وحده فى هذا المجال فقد شاركه معظم شعراء المهرجان مثل محمد التهامى وسعد درويش وفتحى سعيد من مصر، وخليل خورى من سوريا، وعبد الحميد البكّوش من ليبيا، وإبراهيم الحضرانى من اليمن، وعبد الرازق عبد الواحد من العراق، وعشرات غيرهم. وربما شعر بعض جمهور المربد أن هؤلاء وغيرهم قد حققوا للقصيدة ذات الشكل التقليدى نهضة مفاجئة، وأنهم كسروا شوكة المجددين وأنصار الشعر الحر والشعر المنثور على السواء. ولكن المتتبع لإنتاج هؤلاء الشعراء يدرك أن معظمهم له باعٌ طويل فى الشعر الحر، وأنهم لم يتخلوا عن الشعر الحر فى هذه المناسبة إلاّ لأنهم وضعوا فى حسابهم جمهور المحافل وقراءة الشعر من فوق المنصات.

ومع ذلك، كان الشعراء الشباب أكثر إقبالا على أشكال الشعر المستحدثة. وبالرغم من احتفالية المهرجان وخطابية الموقف استطاع بعضهم أن يشد انتباه مستمعيه، وأن ينال الكثير من استحسانهم. ومن هؤلاء الشاعرُ اللبنانى شوقى بزيع، والشاعران التونسيان المُنْصف المِزْغَنى ويوسف رَزُّوقه، والشاعر العراق فاروق يوسف

إذا كان هذا هو موقف الشعر هذا العام فى المربد، فماذا كان موقف البحث فى الشعر؟

لقد عُقِدَت سبع جلسات دراسية تناولت موضوعا عاما عنوانه «مكانة الشعر فى ثقافتنا العربية المعاصرة» وتحت هذا العنوان الكبير جاءت عناوين أخرى صغيرة مثل: الشعر والثقافة، الشعر والتحدى، الشخصية القومية فى الشعر، الشعر والفنون الأخرى، الشعر فى عصر العلم. وتحت هذه العناوين الفرعية قام المشتركون ـ



احمد سويلم ـ مصر

ومعظمهم من أساتذة الجامعات العربية ـ بتقديم بحوث ومداخلات جيدة بشكل عام. وإذا كان حظ الشعر المشارك فى المهرجان قد تفاوت بين الجيد والعادى، وربما الأدنى من المقبول، فقد كان خط البحوث المشاركة أعلى وأكثر تجانسا وجودة. وليس فى هذا غرابة على أى حال. فالدراسات النقدية فى مثل هذه المجالات يكون لها ـ عادة ـ قوامٌ أكثر تجانساً ونضجاً، فضلاً عن أنها لا تحتمل التجريب، والمحاولة والخطأ، كما هى الحال فى الشعر.

غير أن من أهم ما قدمه المربد هذا العام ما لا يرجع إلى الشعر ولا إلى البحث، وإنما يرجع إلى الشعراء والباحثين أنفسهم. فهؤلاء التقوا فى المربد ومنهم من التقى بزميله لأول مرة، ومنهم أيضاً من جدد صحبة زميله، وقَوَّاها. وفى مثل هذا اللقاء نفع كبير للأديب وإنتاجه على السواء، ولا سيما فى هذه الفترة التى تقطعت فيها أسباب اللقاء بين الأدباء العرب بسبب الخلافات السياسية وغيرها. وقد أصبح المربد أقرب إلى الرئة التى يمكن أن يتنفس فيها الشاعر العربى هواء الشعور بقوميته وعروبته. كما أصبح فرصة لتبادل الرأى والخبرة بين الشعراء والدارسين. وكل هذه أمور يحتاج إليها الشعراء والدارسون فى سعيهم نحو تطوير أعمالهم وتجويدها، وهى أمور تتيحها سوق المربد المعاصرة، حيث يجتمع العراقى بالمغربى، والمصرى باليمنى، والموريتانى بالسعودى، وهكذا.

لقد كان المربد السابع ـ بعد هذا كله ـ مظاهرة ثقافية عربية، نرجو أن تصبح ـ على مرِّ الأيام ـ تقليدا وإبداعا وإلهاما ●

على هامش مهرجان المربد السابع هذا العام...

شمس الدين موسى

انعقد مهرجان المربد الشعرى السابع فى الفترة من ١١/٢٣ ـ ١٩٨٦/١٢/٤ وسط غباز الحرب ، وأصوات الصواريخ التى تطلقها الحكومة الإيرانية ، على شعب بغداد الشقيق ، لكى يكون استمر لتلك الاحتفالات الأدبية والشعرية المتميزة التى كان يحتفل بها العرب والعراقيون فى المربد منذ مئات السنين .

ولقد ضم المهرجان هذا العام شعراء وأدباء ونقاداً ، وأساتذة جاءوا من مختلف أنحاء العالم العربى فضلاً عن الضيوف الذين دعتهم « اللجنة العليا للمهرجان » من الدول الأوربية ، والكتلة الشرقية ، وأسيا ، وأمريكا الجنوبية ، وكندا، والولايات المتحدة الأمريكية .

وكالعادة انقسمت أعمال المهرجان إلى قسمين أساسيين:

الأول ـ يتمثل فى الجلسات الشعرية التى تجاوز عددها عشرين جلسة طوال أيام المهرجان ، ما بين بغداد ، والموصل ، والبصرة .

الثانى ـ تمثل فى جلسات الأبحاث ، أو اللقاءات الفكرية التى عقدت طوال أيام المهرجان صباح مساء ، كى يلقى فيها الباحثون من الأساتذة والنقاد أبحاثهم ؛ لكى تدور حولها المناقشات بعد أن يقوم صاحب البحث بإلقاء نبذة موسعة عن بحثه . وكان من المتابعين الدائمين لهذه الأبحاث والمشاركين لما يدور فيها كل من د. عز الدين إسماعيل ، ود. صلاح فضل ، واعتدال عثمان ، و د. عبد الحميد إبراهيم ، ود. الطاهر مكى ، ود. عبد اللطيف عبد الحليم ، والأستاذ فؤاد كامل من القاهرة بالإضافة إلى آخرين من الدول العربية .

وجدير بالذكر أن المهرجان هذا العام قد زخر بعدد كبير من الأبحاث ، ربما فاق من حيث الكم ما قدم فى مهرجان العام الماضى ، وإن كانت الأبحاث التى لفتت الأنظار إليها قليلة . ومن الأبحاث التى يمكن أن نركز عليها بحث بعنوان « الشعر فى عصر العلم » للدكتور حسام محى الدين الألوسى أستاذ الأدب بجامعة بغداد .

والبحث « الشعر فى عصر العلم » قدمه صاحبه لكى يضع أمام القراء تحليلاً وافياً للعلاقة بين الشعر والعصر والفنون المختلفة ، وصولاً إلى الشعر ، والدور المنتظر منه فى العصر الحديث ، الذى تطورت فيه المكتشفات العلمية ، وتقدمت تقدماًملحوظاً كما وكيفاً مما لا يدع مجالاًلتجاهلها أبداً ، بل إنها أصبحت أحد ، المؤثرات بل أهم المؤثرات الهامة فى شخصية إنسان العصر .

ولقد تحرك البحث المذكور حول ثلاثة محاور ، عمل من خلالها الباحث على توصيل تصوره كاملا لدور الشعر والفن بصفة عامة فى عصر العلم وهى على الترتيب :

المحور الأول ـ المؤثرات العلمية والاجتماعية فى النظرة إلى مكانة الشعر فى القرنين الأخيرين .

المحور الثانى ـ يتضمن العلاقة بين العلم والفن ، وما يراه من تضاد وتكامل بينهما ، مع الميل نحو غلق الهوة بينهما .

المحور الثالث ـ دور الشعر والفن على ضوء مشكلات العلم المعاصر .

ويركز المؤلف فى بحثه على ذلك التقدم الذى تجلت أبعاده فى القرنين الفائتين ، والذى أرسى قيمة الرفض لكل ما لا يمكن تحقيقه أو تفنيده بالتجربة ، وعن طريق الحواس . وما لم يقع تحت هذا الأساس لا يعدو إلا أن يكون قضايا مزعومة لا يمكن أن توصف بأنها خطأ أو صواب ، لأنها كلام يستحيل التفكير فيه . أنها أعراض معينة للحياة الباطنية شأنها شأن الضحك والبكاء . إنها صيحات انفعالية لا تمدنا بأية معرفة فى فهم العالم أو الإنسان ، ولا تقرر فى واقع الأمر شيئاً له مدلول . وذلك جاء كنتيجة لعاملين . الأول ـ يتمثل فى التقدم العلمى المضطرد . والثانى ـ يتمثل فى سيطرة مفاهيم الفلسفة الوضعية المنطقية التى ساعدت

أكد الباحث على دور الفنان فى العصر الحديث فى تطويع قلمه وريشته وأزميله وأوتاره لخلق مجتمع جديد يتلاءم مع تطورات العلم الحالية .

على خلق اتجاه عريض يعمل على استبعاد الفن والميتافيزيقا والأسطورة والحلم من دائرة المعرفة والعلم على اعتبار أنها كلها لا تعدو أن تكون مجرد تعبيرات ذاتية عن بعض المشاعر والانفعالات .

ويتعرض المؤلف لآراء وأفكار العديد من المفكرين والفلاسفة والشعراء فى تلك التحولات التى تجلت آثارها طوال القرن التاسع عشر ، والتى كانت نتيجة طبيعية لملاحظاتهم على انقضاء عصر وبداية عصر جديد ، وكأنما على حد قول د. الألوسى « قد زال لمعان تلك التعميمات البراقة التى انتشرت فى القرن الثامن عشرة ، وباءت تصورات الخيالين حول إمكان إقامة الجنة على الأرض ، ومع زوال الرؤية الساحرة أمام أضواء الواقع اليومى الجديد رثى « وردزورث » فجر عام ١٨٧٩ م رثاء ينم عن حنين وأسى بتلك الأبيات التى أوردها الكاتب . . .

حيث سلبت أساليب العادة والشرع والقانون
الهزيلة البالية الكابحة
جاذبية بلاد تلفها الرومانس

وكأنه بهذا يرثى عصراً لصالح عصر جديد ، هو عصر الأفكار والشرائع الوضعية الجديدة ، التى بدأت مع الثورة الفرنسية . كذلك كان موقف شاعر مثل « ماثيوأرنولو » يأتى ليصد عن الآداب القديمة توغل العلوم الحديثة الدخلية ، وهو أحد رجالات التعليم الذين رأوا أن الآداب الكلاسيكية هى النواة الأساسية للتعليم التقليدى .

هل هناك فرق بين العمل الفنى والذهنى ؟

يتعرض الباحث فى الجزء الثانى للعلاقة بين العمل الفنى والعلمى على اعتبار أن ثمة فروقاً تقتضيها طبيعتها . ففى كليهما عناصر التخطيط والتفكير والقصدية ، بالإضافة إلى عناصر التنسيق والتنظيم من جهة الفنان ، مما يجعل الفن لا يبتعد كثيراً عن الخبرة العادية إلا بالدرجة القليلة ـــ على حد قول الباحث ـــ كما أنه لا يرى الفن إلهاماً فوقياً جاهزاً لا دخل للفنان فيه ، فيتعرض الباحث لآراء « مالرو » الذى يعتبر الفن مقابلاً مطلقاً للعلم ، لأنه لا يرى أن الفن ينبثق عن أسلوب جديد فى إعادة خلق العالم ، ويقول أن ما يجذبنا إلى العمل الفنى ليس لكونه مصوراً الواقع أو معبراً عن الحقيقة ، وإنما لكونه ينقلنا إلى عالم آخر هو وحده الذى يستطيع أن ينتزعنا من الواقع .

كما يتعرض الكاتب فى بحثه لآراء أفلاطون ، وسارتر وكامى ، وهيدجر ، وكاسيرر ، وتولستوى ، وزكريا إبراهيم ، وفؤاد زكريا الذى يلخص الكاتب آراءه فى الفروق بين العلم والفن :



١ - العلم معرفة تراكمية ، بينما يمكن تذوق الفن القديم والمعاصر فى نفس الوقت .

٢ - نسبية الحقيقة العلمية .

٣ - تجريبية الحقيقة العلمية .

٤ - الشمولية واليقين ، فالمعرفة العملية فى زمن معين شاملة . أما الفن فموضوعه يكون فردى .

٥ - الدقة والتجريد فى العلم .

٦ - المعرفة العلمية معرفة عقلية منطقية تجريبية ، بينما المعرفة الفنية تكون عياناً مباشراً وحدساً .

ويؤكد د. الألوسى فى المحور الثالث من بحثه على الرأى القائل بأن نشأة الفن كانت نشأة إجتماعية ، وتتعلق بالعمل الجمعى ، وكذلك نشأ الإيقاع على ارتباط دائم بالعمل الجمعى ، والدليل على ذلك انتشار أغانى العمل فى كافة مراحل الحضارة وفى أنحاء العالم ، فيما عدا الجهات التى ارتفع فيها طنين الماكينات . وتلك الأغانى تنتشر كثيراً فى عالمنا العربى ، وهى الأغانى التى تتكون من فقرات ثابتة ، وأخرى متغيرة يرددها العمال أثناء عملهم الشاق والمتواصل .



ويرى الباحث فى النهاية أن عمل الفنان فى هذا العصر الذى نعيشه مسئولية كبيرة وأبدية ولابد من حملها ، ويرى أنه لابد أن يتصرف الفنان وفق المعايير التالية :

١ - ألا يتخذ من نفسه موضوعاً لاستطلاعاته ، ويجب ألا يفترض أنه أصدق الكائنات فى زمن ينتشر فيه العلم .

٢ - أن تكون استطلاعاته على أساس ما أثبته العلم .

٣ - يجب ألا يكون جاهلاً بما يدور حوله .

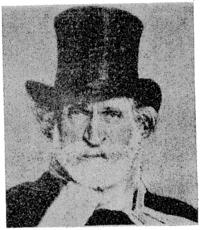
٤ - ألا يجرى وراء مغامرات العلم غير المحسوبة ، بحيث يثير لدى الناس الفزع ، ويبث التفاؤل حول الاكتشافات العلمية الجديدة .

٥ - يجب على الفنان أن يكون له موقف واضح من العنف ، مع إحلال السلام على الأرض .

كما يؤكد الباحث على دور الفنان فى العصر الحديث فى تطويع قلمه وريشته وأزميله وأوتاره لخلق مجتمع وروابط وأوضاع جديدة تتلاءم مع تطورات العلم الحالية التى ستزداد بشكل مضطرد ، ولا غنى أبداً فى وجودها عن دور ذلك الفنان الملهم ، الذى لابد أن يصل إلى لغته الخاصة فى مخاطبة الانسان فى العصر الحديث ، عصر التقدم العلمى غير المحدود ●

جوزيبي فيردي في الأوبرا في مصر

أحمد المصري



عرفت مصر فن الأوبرا لأول مرة مع ألحان وأنغام الفنان الايطالى الأشهر جوزيبى فيردى

فى الأول من نوفمبر من عام ١٨٦٩ إرتفعت ستار دار الأوبرا الجديدة والتى شيدت بمدينة القاهرة بمناسبة إفتتاح قناة السويس بإحدى روائع الفنان جوزيبى فيردى وهى (الأوبرا ريجوليتو) وذلك لتعذر تقديم الأوبرا عايده التى كتبها فيردى خصيصاً لهذه المناسبة الكبيرة إذ لم يستطع فيردى أن يقدم عايده فى الوقت المناسب لأسباب عديدة من أهمها أن تدقيقه فحص الحقائق التاريخية مثل دور الحبشة فى العالم القديم وصلتها بمصر ومحاولته دراسة الطقوس الدينية المصرية القديمة حتى لا يقدم صورة تختلف كثيراً عن واقع الطقوس الدينية المتبعة فى معابد إيزيس وكان لهذا التدقيق الكبير سببا فى تأخير كتابة النصوص الشعرية هذا بالاضافة إلى عدم التمكن من الحصول على الملابس والمناظر التى صنعت خصيصا للأوبرا عايده بمدينة باريس نظرا للحصار الذى ضربته القوات البروسيه على العاصمة الفرنسية فى ذلك الوقت.

وقصة فيردى والأوبرا عايده بدأت فى عام ١٨٦٩ إذ تلقى فيردى عرضا من القاهرة لتلحين أوبرا تقدم بمناسبة الإحتفال بإفتتاح قناة السويس وإعتذر فيردى فى أول الأمر عن قبول هذا العرض ولكن المندوب الذى كان يفاوض فيردى نيابة عن السلطات المصريه الإتصال به

وطلب منه الا يبدى رأيه سواء بالرفض أو القبول إلا بعد قراءة القصه وأرسل كامى دى لوكل مندوب السلطات المصرية إلى فيردى ملخصا للقصة وحتى يزيد من حماس فيردى لقبول هذا العمل أفهمه أن مؤلف القصة هو (شخصية مصرية سامية) ولكن لم يخدع فيردى بهذا القول وكتب فى إحدى رسائله ما يلى :

لقد كان موضوع القصة جيد جدا لذلك فإننى لم أصدق إطلاقا أن هناك شخصية سامية تستطيع كتابة مثل هذا العمل وتحقق ظنى وثبت أن القصة كانت بقلم أحد علماء الآثار المصرية القديمة ومستوحاة من حادث فى التاريخ المصرى القيم كشفت عنها الحفريات بمدينة منف وكانت الشروط المعروضة على الفنان فيردى مغرية جداً وقبل الموسيقار الكبير أن يلحن الأوبرا عايده نظير مائة وخمسين الفا من الفرنكات وأن يكون له حق إستغلال الأوبرا عايدة فى جميع أنحاء العالم فيما عدا مصر .

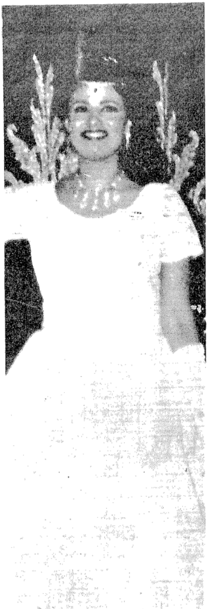
وهكذا أصبحت عايدة هى الأوبرا الوحيدة التى تمتلك مصر حق تقديمها وتحقق القول بأن مصر عرفت فن الأوبرا مع ألحان وأنغام فيردى .

وخلال ديسمبر من عام ١٩٨٦ شهدت مدينة القاهره موسما أوبراليا ممتازاً لعملين من أعمال فيردى هما :

الأوبرا لا ترافياتا والتى ترجع إلى السادس من مارس من عام ١٩٥٣

والأوبرا عايده التى ترجع إلى الرابع والعشرين من ديسمبر من عام ١٨٧١

ولقد تميز هذا الموسم ببروز العناصر المصرية الشابة وللمرة الأولى يسند دور البطولة فى الأوبرا لا ترافياتا إلى الفنانة الصاعدة إيمان مصطفى التى أدت هذا الدور بنجاح كما شارك فى تقديم الأوبرا لا ترافياتا من الفنانين الشباب كل من رضا الوكيل ونادر عباس إلى جوار أساتذة فن الأوبرا فى مصر رتيبة الحفنى ونبيلة عريان وريجينا يوسف وحسن كامى وصبحى بدير وجابر البلتاجى ومحمود حسن وكلود رطل ويوسف صباغ . وتروى قصة (لاترافياتا) فترة من حياة غانية باريسية تدعى الفونسين بليسيسرو التى إشتهرت فى الأوساط الباريسية حوالى عام ١٨٤٠



وقصة لاترافياتا قصة تجمع بين الحقيقة والخيال إذ لم يقنع الكسندر دوماس الابن وهو القصاص البارع أن يقتصر فى قصته على الأحداث كما عاشها مع الفونسين بليسيس وهذه الأحداث ــ كما وقعت ــ افضل من الحقيقة من الناحية الدراميه فشخصية الفونسين بليسيس أو كما قدمها فيردى فى الأوبرا تحت اسم (فيوليتا فاليرى) تختلف كثيرا عن الشخصية الحقيقية لهذه الثانيه والتى كانت معروفة بثقافتها الكبيرة وعندما توفيت كان بين تركتها مكتبة كبيرة تحتوى العديد من المؤلفات الأدبيه والشعريه كما لم يعرف عنها قط انها تسببت فى (خراب) من يتصل بها من الأثرياء كما هو شائع ومعروف عن أسلوب الغانيات .

كما أن شخصية الفريد وجيرمون تعبر فى الواقع عن شخصية المؤلف الكسندر دوماس الابن الذى حرف الأحداث لتتمشى والقصة الجديدة التى إبتدعها وان كان يمكن القول بأن مشهد التقاء فيوليتا والفريد فى الفصل الأول حقيقى وينطبق على ظروف التقاء البطلة والبطل ولكن بتعديل طفيف ففى الحقيقة أن البطلة شعرت بالتعب وانسحبت إلى مخدعها وتبعها البطل ولكن فى الأوبرا وحتى تشهد الجماهير الأحداث كاملة فلقد جعل دوماس الضيوف هم الذين يغادرون الحجرة وعلى كل حال فإنه يمكن القول بأن أحداث الأوبرا تتمشى مع الخطوط العريضة لقصة غرام الكسندر دوماس الابن والغانية الفونسين بليسيس حتى الفصل الثامن مع بعض التعديلات الطفيفة أما بقية الأوبرا فتتضمن القليل من الحقيقة والكثير من الخيال وزاد من بعد الأوبرا عن القصة الحقيقية ما ادخله بياف ليجعل النص الشعرى صالحا للتقديم كمسرحية غنائية .

وبعد تمهيد أوركستورالى رائع يعتمد بصفة رئيسية على بعض الحان الأوبرا يرتفع الستار عن الفصل الأول وتدور أحداثه فى حجرة الصالون بمنزل فيوليتا فاليرى ويستغرق هذا المشهد مدة ٣٢ دقيقة .

خلال حفل تقيمه الغانية الباريسية فيوليتا فاليرى بمنزلها يزورها الشباب الفريد وجيرمون رفقة صديقه الفيكونت دى لتوريير ويتعرف الفريدو إلى الغانية وتتطور العلاقة بسرعة لتصبح قصة غرام جامح ولكن فيوليتا عندما تخلو إلى نفسها تتمنى أن تبرأ من مرضها الخطير الذى تعانى منه ولعل فى الحب يكون الدواء وينتهى الفصل الأول بتصميم فيوليتا على أن تعيش ما بقى لها من العمر وهى حرة طليقة مستمتعة بمباهج الحياة .

أما فى الفصل الثانى وكان أصلا المشهد الأول من الفصل الثانى عندما كانت تقدم الأوبرا من ثلاث فصول فقط فتدور أحداثه بمنزل فى الريف بضواحى باريس ويستغرق هذا الفصل ٣٣ دقيقة بعد فترة من أحداث الفصل الأول تعيش فيوليت فاليرى والفريدو معا بمنزل ريفى بعيداً عن كل المعارف

والأصدقاء ولكن يعكر صفو الفريدو ما علمه من وصيفة زوجته فيوليتا من أن سيدتها تعانى من أزمة مالية وأنها بسبيل بيع أساس منزلها فى باريس ويصمم الفريدو على السفر هو الآخر إلى باريس للحصول على بعض المال وفى هذه الأثناء يصل والد الفريدو جورجيو جيرموم ويلتقى بفيوليتا ويقنعها بالبعد عن ابنه حرصا على مصالح أسرته وتستجيب فيوليتا لنداء جيرمون وتخبره بأنها ستبتعد عن ابنه وبعد إنصراف جيرمون الأب يصل الفريدو وتخبره فيوليتا بأنها ستسافر إلى باريس لمحاولة الحصول على موافقة والده على زواجها وبعد سفرها يصل إلى الفريدو خطاب الوداع ويظن الفريدو انها قد عادت مرة أخرى إلى حياة الليل واللهو والمرح بمدينة باريس وفى الفصل الثالث تدور الأحداث فى حفل رقص تنكرى بمنزل فلورا ويستغرق هذا - الفصل مدة ٢٢ دقيقة وكان أصلا المشهد الثانى من الفصل الثانى .

ويستهل هذا الفصل بتوافد المدعوين إلى حفل الرقص التنكرى وهم فى أزياء منوعه فالبعض يرتدى ملابس الغجر والبعض الآخر فى ثياب مصارعى الثيران الأسبان ويقدم الجميع مشاهد راقصة فى غاية الروعة والجمال وهنا يدلف الفريدو إلى مكان الحفل ويعلن نبأ انفصاله عن فيوليتا ويشارك فى المقامرة يربح ويقول (سعيد فى اللعب تعيس فى الحب) وبعد ذلك تدخل فيوليتا مع صديقها البارون دوفول ويتحداه الفريدو ويدعوه للمبارزة ولكن دعوة الجميع للعشاء تنقذ الموقف من التردى أكثر من ذلك وتنفرد فيوليتا بالفريد وتطلب منه مغادرة الحفل خوفا عليه ولكنه يسخر منها ويلقى تحت قدميها النقود التى كسبها من المقامرة قائلا (إليكى ثمن حياتنا معاً) وتخر فيوليتا مغشيا عليها ويطلب الجميع من الفريدو الإنصراف ويدخل والده إلى الحجرة ويعنفه وعندما تفيق فيوليتا تنشد لحنا مؤثرا تخبر فيه الفريدو بأنها إنما ابتعدت عنه لمصلحته ولحبها له ويختم الفصل وقد تأكد الفريدو بأنه قد فقد فيوليتا إلى الأبد وفى نفس الوقت يدعوه البارون دوفول إلى المبارزة .

ونصل بذلك إلى الفصل الرابع والأخير وكان فى النص الأصلى للأوبرا يقدم على أنه الفصل الثالث والأخير وتدور أحداثه فى مخدع فيوليتا ويستغرق ٣٠ دقيقه ويستهل الفصل بتمهيد أوركسترالى رائع يعبر عن النهاية الحزينة



للغانية الحسناء وينفرج الستار عن فيوليتا ولكنه فى نفس الوقت يخبر الوصيفة بأن فيوليتا لن تعيش إلا لساعات ثم تنفرد فيوليتا بنفسها وتعيد قراءه رسالة قديمة من جورجيو جيرمون وفيها يبلغها بأن الفريدو قد عرف الحقيقة وانهما سيحضران معا ليسألاها الصفح والغفران وأخيرا يصل الفريدو ويتعانقان ويلحظ الفريدو تدهور صحة فيوليتا ويطلب الطبيب ولكن فيوليتا تخبره بأنه لاوقت الآن للطلب والدواء وانها تموت ويقول الفريدو أنه سيموت معها ويدخل جورجيو جيرمون وبرفقته الطبيب وتقدم فيوليتا صورة لها إلى الفريدو ليحتفظ بها كتذكار لحبهما وتقول انها ستصلى وتدعو من أجل سعادتهما وفقد الفريدو أعصابه ويصيح أنها يجب ألا تموت وفى النهايه يختم المأساة على أنغام لحن حب الفريدو السابق سماعه بالفصل الأول .

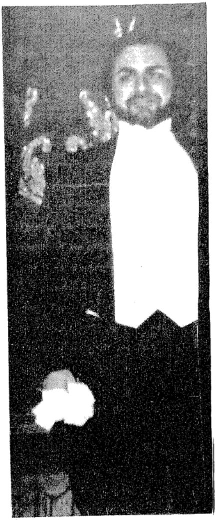
تحقق الأوبرا لا ترافياتا الآن نجاحاً ساحقا فى جميع أنحاء العالم ومن الغريب أنها فشلت فشلاً ذريعا فى عرضها الأول بمدينة البندقية فى السادس من مارس من عام ١٨٥٣ ولقد وصف فيردى هذا العرض قائلا (كانت ترافياتا بالأمس عملا فاشلاً لستُ أدرى السبب هل الخطأ منى أم من المغنيين وفى يومى ١٩ و٢١ ديسمبر قدمت الأوبرا عايده والجديد فى هذا الموسم هو أداء السيده رتيبة الحفنى لدور عايده وكان نجاحها فى هذا الدور كبيرا كما قامت ببطولة الأوبرا عايدة فى العرض الأول السيدة أميره كامل التى تعتبر من أبرز الفنانات فى أداء هذا الدور ولقد شارك فى الأداء كل من فيوليت مقار وعواطف الشرقاوى وحسن كامل وجابر البلتاجى وكلود رطل ويوسف صباغ ، ومن العناصر الشابه رضا الوكيل وإيمان مصطفى وعبدالله محمد الذى عمل أيضاً كمساعد للمخرج وكان مستوى الأداء بصفة عامة جيد جداً ويمكن القول بأن أسلوب المخرج المصرى الدكتور امين فكرى كان له أثره الكبير فيما تحقق من نجاح كذلك الديكور الذى صممه الفنان عبدالموجود محمود فقد تميز بالبساطة والجمال وكان للباليه دوره ولقد صممت الرقصات فى الأوبرا لاترافياتا الدكتوره ماجده عز وفى عايده الفنان عبد المنعم كامل ولقد تميزت رقصات الباليه بالرشاقه والتمشى مع الأحداث ولقد ساهم كورال الأوبرا بقدر وافر من الجهد والعرق وكان الأداء جيداً ولقد أشرف على الكورال وفرقه الأوبرا الفنانه ريجينا يوسف واستاذ الكورال الدومانياتو وتولى قيادة الأوركسترا المايسترو يوسف السيسى بما نعهده فيه من دقة الأداء والسيطرة الكامله على هذا الحشد الكبير من مغنيين وعازفين كما تولى قيادة الأوركسترا فى العرض الأخير للأوبرا لاترافياتا الفنان الشاب المايسترو مصطفى ناجى وحقق فى هذا العرض نجاحا لايقل عن نجاحه فى الحفلات السيمفونيه .

وأختتم البيت الفنى للموسيقى والأوبرا موسمه الناجح بعرضين للأوبرا عايده وهى تعتبر من الوجهة الفنية عرض مسرحى متكامل يشتمل على كل الصفات الإستعراضية وهى تعتبر خطوة كبيرة إلى الأمام فى تطور أسلوب فيردى وتفوق أعماله السابقة جميعها بما فيها من إستعراضات راقصة فخمة وكان لموضوع الأوبرا المصرى ومحاولة فيردى تصوير البيئة المصرية القديمة ما فتح أمامه أفاقا جديدة لتطوير أسلوبه فى الكتابة للأوركسترا حيث يبرز التوازن الكامل بين الأوركسترا والأصوات البشرية ولم يعمد فيردى لتصوير البيئة المحلية إلى إستخدام الإيقاعات الغربية عن الموسيقى الأوروبية أو الاقتباس من الألحان الشرقية وإنما إعتمد فيردى بصفة رئيسية على الإمتزاج الكامل بين الموسيقى والمناظر الفرعونية ولقد نجح إلى حد كبير فى خلق الجو المصرى القديم .

حاول بعض النقاد الربط بين أسلوب فيردى فى الأوبرا عايده وبين الأساليب التى يستخدمها المؤلف الموسيقى الألمانى ريتشارد فاجنر ولكننا نذكر أنه هناك فرق رئيسى بين فيردى وفاجنر فالأول يعتمد كل الإعتماد على الصوت البشرى أولا ثم يأتى دور الأوركسترا وهو فى هذه الحاله دور مساعد ولم يكن فى يوم من الأيام عاملاً أساسياً فى أى عمل من أعمال فيردى أما فاجنر فى مسرحياته الغنائية فيرتكز أسلوبه بالدرجة الأولى على الأوركسترا السيمفونى والدور الذى يلعبه هذا الأوركسترا فى التصوير والتعبير هذا بالإضافة إلى أن فيردى يحاول دائما أن يجعل الجماهير تشعر بأن الشخصيات التى تتحرك على المسرح هى شخصيات حقيقيه لها كيانها وصلتها بالحياه الواقعية بينما يعتمد فاجنر فى أعماله للمسرح الغنائى على إحاطة شخصياته بكثير من الغموض الأسطورى وأننا إذا تتبعنا أسلوب فيردى فى أعماله المختلفة لوجدنا أنها كلها ترتكز على الصوت البشرى وأن كل ما حققه فيردى من نجاح وما قدمه من تجديدات على مر السنين كانت فقط فى أسلوب معالجته للأصوات البشرية وكتابة الموسيقى المصاحبة لها والتجديد المستمر فى العرض المسرحى .

وعايدة أوبرا من أربعة فصول تقدم فى سبع مشاهد والمشهد الأول فى الفصل الأول تدور أحداثه فى بهو القصر الملكى بمدينة منف ومدته ٢٨ دقيقة وبعد تمهيد أوركسترالى قصير جداً .

ترتفع الستار عن البهو الكبير بالقصر الملكى بمدينة منف ويفهم من الأحداث أن القوات الحبشية تحاول إجتياز الحدود ويقدم الكهنة القرابين للألهة ويعلن رامفيس كبير الكهنة بأنه سيجرى اختيار القائد الذى سيقاتل الأحباش ويتمنى القائد راداميس أن يكون القائد الذى يقع عليه الإختيار لأن إنتصاره فى المعركة سيمكنه من الفوز بالزواج من عايدة جارية أمينريس ابنة فرعون مصر والتى كانت بدورها تعشق الضابط الشاب وتحاول جاهدة معرفة حقيقة شعوره نحوها ويدخل فرعون وحاشيته ويحضر رسول معلنا أن الأحباش قد عبروا الحدود فعلا ويقرر فرعون مصر اختيار راداميس قائدا للجيش وكلمة الأحباش فى الأوبرا لا تشير إلى سكان الحبشة ولكنها تعنى سكان البلاد التى يفصلها عن مصر شلالات نهر النيل .



المشهد الثانى : فى معبد إيزيس ومدته ١٠ دقائق وخلاله يتم تنصيب راداميس قائدا للجيش المصرى ويفيض هذا المشهد بالألحان والترانيم التى تقدم من المجموعة وتبرز كذلك الألحان التى تقدم بمصاحبة من آلة الهارب الآلة الموسيقية الرئيسية فى مصر الفرعونية .

الفصل الثانى المشهد الأول : داخل حجرة أمينريس ومدته ١٧ دقيقة وخلال هذا المشهد تحاول أمينريس أن تستدرج عايده لعلها تعرف منها حقيقة شعورها نحو راداميس وتخبرها بأنه استشهد فى المعركة ثم تعود وتنفى لها الخبر مباشرة وبهذه الحيلة تتمكن أمينريس من التأكد من حب عايده لراداميس .

المشهد الثانى : عند أبواب طيبه ومدته ٢٣ دقيقه .

وهذا المشهد يعتبر من أبرز مشاهد الأوبرا وهو مشهد استعراض الجيش المصرى المنتصر وقائده راداميس ومن خلفه تمر صفوف الأسرى ومن بينهم أمونا صرو ملك الأحباش ووالد عايده وفى نشوة النصر يقدم فرعون مصر يد ابنته للقائد المنتصر ولايستطيع راداميس الرفض وينتهى المشهد بأن يطلب راداميس من الاله ليبقى له حب عايدة .

الفصل الثالث : على ضفاف النيل ومدته ٣٢ دقيقه .

وعلى ضفاف النيل حيث تتوجه امينريس إلى المعبد لتقضى فيه الليلة الأخيرة قبل الزفاف وتفاجأ بسماع حديث يدور بين عايده وأبيها ملك الأحباش وهو يحرضها على إنتزاع الأسرار الحربية من راداميس وتطلب من راداميس الهرب معها وتفاجىء امينريس الجميع وتتذكر بإشارة الخطر ويقبض الجند على راداميس وتفر عايدة .

الفصل الرابع والأخير وهو من مشهدين .

المشهد الأول : قاعة بالقصر الملكى ومدته ٣١ دقيقة وخلال هذا المشهد تبدو أمينريس حزينة لخيانة راداميس ولعلمها بأن مصيره هو الحكم عليه بالموت جزاء خيانته فإنها تحاول أن تجعله يعدل عن غرامه بعايده بأنها فى هذه الحالة فقط ستتدخل لإنقاذه ولكن راداميس يرفض هذا العرض .

المشهد الثانى : فى المعبد ومدته ١١ دقيقه .

وفى هذا المشهد الأخير يقسم المسرح إلى طابقين حيث تدور فى الطابق العلوى مراسم وطقوس دينيه بمناسبة تنفيذ الحكم بإعدام راداميس وتحضر امينريس هذه المراسم بملابس الحداد أما فى الطابق السفلى فإننا نجد راداميس حلخل القبر الذى سيدفن فيه حيا وتتسلل عايده إلى القبر ويتبادل الحبيبان الحوار لأخر مرة فى الثنائى الختامى .

(وداعا حياة الحزن والبؤس) ويرتفع صوت الكهنة فى صلواتهم ويسدل الستار .

وأرجو ألا يلهينا نجاح هذا الموسم الأوبرالى القصير والذى قدم خلاله بالقاهره خمس حفلات ٣ عروض للأوبرا لاترافياتا وعرضين للأوبرا عايده عن التفكير جديا فى توفير الكوادر الفنية اللازمة للتشغيل بدار الأوبرا الجديدة والتى ينتظر إفتتاحها بعد ١٦ شهر بأذن الله فالأوبرا ليست فقط مجموعة من السوليست والكورال والأوركسترا السيمفونى الكبير ●

سينما

مهرجان القاهرة السينمائي الدولي

هل يشهد الارتفاع بمستوى السينما حقاً؟

عمر نجم

● فى تمام الساعة السادسة والنصف من مساء الاثنين ١ - ١٢ - ١٩٨٦ م ، أعلن «سعد الدين وهبة» بصفته رئيساً للمهرجان افتتاح المهرجان ، وذلك فى الاحتفال الذى أقيم فى دار سينما مترو ، وحضره عدد كبير من الفنانين والنقاد والصحفيين ، يتقدمهم «د. عاطف صدقى» رئيس مجلس الوزراء نائباً عن رئيس الجمهورية ، و «د. أحمد هيكل» وزير الثقافة ، و «اللواء يوسف صبرى أبو طالب» محافظ القاهرة ، ومعهم ضيفة شرف المهرجان وزيرة الثقافة اليونانية الفنانة «ميلينا ميركورى» ومن بين الكلمات التى ألقيت تميزت كلمتان ، وهما كلمة رئيس الجمهورية التى ألقاها رئيس مجلس الوزراء وبخاصة الفقرة التى حيا فيها رئيس الجمهورية الوفد السورى ، مرحباً بهم على أرض مصر العربية ، وموضحاً متابعته لمهرجان دمشق المسرحى العاشر الذى انتهى فى نهاية نوفمبر الماضى ، ومدى الاستقبال الذى استقبل به النون المصريون هناك .



أما كلمة الفنانة «ميلينا ميركورى» فقد جاءت كخير تعبير من فنان وهى كلمة خرجت من نطاق المناسبة الضيق إلى نطاق رحب ، فدخلت قلوب الحاضرين ، وبخاصة عندما ربطت بين الحضارتين الفرعونية و الاغريقية، وأكدت أن العلاقات بين شعبينا ضاربة فى عمق التاريخ ، منذ أجدادنا القدماء .

وكان من السهل على الحاضرين أن يلمحوا غياب عدد كبير من فنانى وفنانات مصر الكبار مثل نور الشريف وأحمد زكى وفاتن حمامة وسعاد حسنى ، فى الوقت الذى اعتلى فيه خشبة المسرح المطرب محرم فؤاد !!

ومع هذا مضى حفل الافتتاح دونما شىء يعكر صفوه ، إلى أن حان وقت عرض فيلم الافتتاح وكان الفيلم اليونانى «صرخة النساء» بطولة الفنانة «ميلينا ميركورى» وإخراج الفنان «جول داسلن» ، فالنسخة غير صالحة للعرض فى دار سيهما من دور الدرجة الثالثة ، وعليها ينطبق المثل القائل « أول القصيدة . . . !! » .

أما حفل الختام فحدث ولا حرج . . . .

لم تجد إدارة المهرجان مكاناً لإقامة حفل الختام فى مدينة القاهرة إلا دار سينما كريم ١ ، التى لا يتجاوز عدد مقاعدها مائتين وخمسين مقعداً .

احتشد الناس فى شارع عماد الدين وبالرغم من حملهم الدعوة والبطاقات المخصصة لحضور حفل الختام ، إلا أن الشرطة منعتهم من الدخول خوفاً من أن يحدث ما لا يحمد عقباه ، بعد أن امتلأت مقاعد سينما كريم ١ عن آخرها بالحضور ، الذين لم يجدوا موطئاً لقدم فى الممرات الضيقة بين المقاعد ، وفى الوقت الذى لم يستطع فيه عدد غير قليل من ضيوف المهرجان ــ عرباً وأجانب ــ دخول دار السينما لمشاهدة حفل الختام ، تربع فوق مقاعد السينما عدد من موظفى وزارة الثقافة الذين اصطحبوا معهم زوجاتهم وأولادهم وذويهم !!



فوجىء الحاضرون فى حفل الختام بالمذيع الداخلى ــ وكان الناقد السينمائى يوسف شريف رزق الله ــ يعلن أسماء الدول والفنانين المشاركين باللغتين الإنجليزية والفرنسية ، كى يصعدوا لاستلام شهادات تقدير من المهرجان كتبت على ورق البردى .

تجاهل المذيع الداخلى النطق والحديث باللغة العربية ، بالرغم من أن المهرجان يسمى مهرجان القاهرة وليس مهرجان لندن أو مهرجان باريس ، وبالرغم من أن «البروتوكول» يقضى أن تكون لغة المهرجان الرئيسية هى لغة البلد



التى تنظمه ، واستمر هذا التجاهل حتى قاطعه اثنان من الحاضرين بعد عشر دقائق من بداية الحفل .

● ومن بين أفلام المهرجان ، تميز عدد قليل من الأفلام تجاوب معه الناس بشكل أو بآخر ، ومن هذه الأفلام نختار :

التقرير

● وهو الفيلم الثانى بعد فيلمهما الأول «الحدود» الذى يقدمانه كل من الشاعر السورى «محمد الماغوط» والفنان السورى «دريد لحام» .

ويأتى بعد تجربة مشتركة فى المسرح كان من ثمرتها «غربة» و «ضيعة تشرين» و «كأسك يا وطن» .

استقبل الجمهور العربى فى مصر «دريد لحام» استقبالاً عظيماً ، فى حفل الافتتاح ، وعند عرض فيلمه فى دار سينما مترو ، لم يملك «دريد لحام» إلا البكاء ، وفى عرض آخر وسط طلاب جامعات القاهرة دعته إليه أسرة «الدراسات العربية» قال «دريد لحام» :

هاتان الساعتان من أغلى وأحلى ساعات عمرى .

أما «محمد الماغوط» فلم يعرفه الناس عند عرض الفيلم ، وإن كان استأثر للقاءات الصحفيين المصريين فى أول زيارة له للقاهرة .

و «التقرير» تدور أحداثه فى بلد عربى ما ، ويحكى حكاية «عزمى بك» المستشار القانونى فى واحد من دواوين الحكومة — أية حكومة عربية — والغارق بين أضابير قضايا عديدة ، ينصف هذا ويغبن هذا ، والرجل — كما نشاهد — صاحب ضمير فى زمن أصبح الضمير صفة مماثلة للعته والسذاجة والسفه .

مثل هذا الأنموذج ، وفى أى مكان ، يكون مصدراً لقلق الآخرين ، الذين يرون فى بقائه خطراً عظيماً ينبغى التخلص منه ، وبالفعل يتحقق لهم هذا ، لكن «عزمى بك» وبالرغم من فقده لوظيفته لا يستسلم ، فينزل إلى الشارع . . . إلى الناس ، مدوناً كل أنواع الصعوبات والأزمات التى تواجههم فى «تقرير» يقرر تسليمه إلى ذوى الأمر .

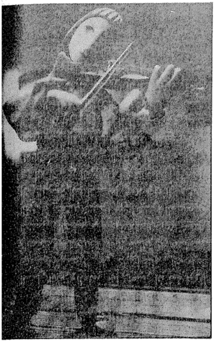
وفى «التقرير» نجد كيف يتحول القضاء من العدل إلى الظلم ، وكيف أصبح الأدباء معزولين عن واقعهم ، وكيف يُتاجر بالقضية الفلسطينية .

وفى الوقت الذى يذهب فيه «عزمى بك» إلى المسئولين وكله أمل كى يسلمهم «التقرير» حيث يوجدون فى ستاد رياضى يشاهدون مباراة لكرة القدم بين فريقى الشرق والغرب «تأمل دلالة أسماء الفريقين» تحدث مشاجرة بين اللاعبين ، يلقى على أثرها «عزمى بك» مصرعه تحت أحذيتهم ، بينما تتطاير أوراق «التقرير» فى الهواء ، لينتهى الفيلم .

وهذا المشهد الختامى لـ «التقرير» يجىء متناقضاً فى مفهومه ودلالته مع المشهد الختامى لفيلم «الحدود» . فعبد الودود بطل «الحدود» نراه وقد هم بتحطيم الحواجز المصطنعة بين القطرين الشقيقين ، وكان تثبيت «الكادر» على هذا النحو فى غير حاجة لتوصيل المعنى المملوء بالأمل ، بينما يأتى موت «عزمى بك» فى نهاية «التقرير» كتحذير من «دريد لحام» إلى تردى الحال التى وصلنا إليها فى الوطن العربى .

ولأنه تحذير نبيل ، فإن «دريد لحام» تكفيه هذه الجرأة ، التى وصل من خلالها إلى الناس ،





بغض النظر عن توظيفه لأدوات الإخراج السينمائى ، ولقد وضح تمكن المسرح من «دريد لحام» فى المشاهد التى استخدم بها الهاتف ، وكان الحوار يتم من طرف واحد هو الذى نراه على الشاشة . لكن هذا لا يتصل من قيمة فيلم جاد ، كان تقريره هو تقرير كل مواطن عربى .

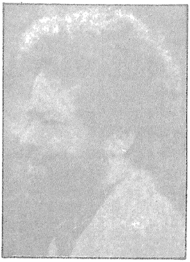
اللون البنفسجى

● وهو واحد من كثير من الأفلام الأمريكية التى عرضت فى المهرجان ، أخرجه المخرج المشهور «ستيفن سبيلبيرج» صاحب العديد من أفلام الخيال العلمى ، ومنها فيلم « ET» الذى شاهدناه فى القاهرة منذ عامين ، وبه يعود إلى سينما الأفلام التقليدية .

تدور أحداث الفيلم فى بداية القرن العشرين ، ويروى حكاية أسرة أمريكية سوداء ، تذوق صنوفاً من القهر سواءً كانت داخلية أم خارجية ، هناك الأب وابنتاه ، وهناك زوج إحدى الابنتين وصديقته مغنية الملاهى .

الأب رجل شيخ ، لا يعرف شيئاً اسمه الأخلاق ، يعتدى على ابنته الكبرى «الممثلة السوداء هوبى جولد برج» وحينما تلد سفاحاً يأخذ الوالد هذا المولود ليبيعه نظير مبلغ ضئيل من المال ، تكتم الأبنة سرها أمام قهر الأب لها ، ولا تجد من سبيل أو انسان تبوح له إلا أختها ، ويتكرر عمل الأب مرة ثانية ، لكن المولود هذه المرة طفلة ، يبيعها أيضاً ، ويقرر التخلص من ابنته بعد أن وصل إلى حد السأم ، بأن يزوجها رغماً عنها من رجل أختاره لها هو ، وتتحمل الزوجة الصغيرة فى منزل هذا الزوج ، أنواعاً أخرى من الألم والعذاب ، وتعجز عن إنجاب طفل يخفف عنها من وطأة هذا الواقع البشع .





أما الزوج ، فما أن تصل أخت زوجته الصغرى ، حتى يبدأ التحرش بها وملاحقتها طمعاً فى جسدها ، لكن الأخت تأبى فيطردها ، ويمنع زوجته ــ أختها ــ من الاتصال بها حتى عن طريق الخطابات ، ويمضى الزوج فى نزواته بالرغم من كبر أبنائه ، حتى تفاجأ زوجته المقهورة بمجيئه إلى المنزل وفى صحبته صديقة له فى حالة صحية يرثى لها ، هذه الصديقة تعمل مغنية فى ملاهى مشبوهة .

تقوم الزوجة عن طيب خاطر بالاهتمام بهذه المغنية إلى أن تشفى ، وشقئاً فشيئاً تتولد بينهما ــ الزوجة وصديقة الزوج ــ علاقة حسنة ، تدرك خلالها الصديقة القهر الواقع على الزوجة ، وتساعدها بأن تحمل إليها من أختها خطاب ، فتعود الصلة بين الأختين بعد انقطاع استمر سنوات طوال ، ونعرف أن الأخت الصغرى هاجرت إلى افريقيا .

ولأن الكبت يولد الانفجار ، تتمرد الزوجة وتعلن رغبتها المقهورة فى هجر زوجها والسفر إلى افريقيا بعد عمر من القهر والاستعباد .

عمال عبيد

● بعيداً عن ضجيج السينما الأوروبية والأمريكية ، لفت أنظار المتابعين لمهرجان القاهرة ، هذا المخرج الموريتانى .

إنه «محمد هوندو» صاحب «الشمس» و «سيكون لنا كل الموت كى نتام» و «جزر الهند الغربية» و «سروانيا» و «عمال عبيد» .

ولقد عرضت هذه الأفلام جميعاً داخل المهرجان ، واندهش الجمهور لجرأة هذا المخرج الشاب فى تناوله لقضايا هامة ، لا يعيرها الآخرون من اهتمامهم شيئاً .



وفى فيلمه «عمال عبيد» يعالج «محمد هوندو» موضوعاً شائكاً هو تجارة الرقيق فى النصف الثانى من القرن العشرين ، ويكشف لنا عن قطعان الزنوج !!» الذين لا يجدون بقعة من الأرض كمستقر لهم ، فهم دائماً فى تجوال بحثاً عما يقيم الأود ، وقلوبهم ما تزال مليئة بالأمل ى غد أفضل .

كالحيوانات يتكدسون فى حافلات النقل عند الحدود الايطالية والأسبانية إن هؤلاء العبيد يبيعون أنفسهم بمحض اختيارهم ، لذا يهاجرون من بلادهم طمعاً فى الهروب من الجحيم وشظف العيش ، وما أن يصلوا إلى أماكن الهجرة حتى يعاملوا أقسى معاملة ، وهم يتقاضون أقل الأجور بالرغم من تحملهم عبء أعمال شاقة تهدر آدميتهم .

وفى «عمال عبيد» يستجوب «محمد هوندو» هؤلاء العبيد ليحكوا عن أسباب ما يحدث لهم وببشاعة من داخل المهرجان .

من داخل المهرجان

● فى حفل الافتتاح ، امتنع الوفد العراقى عن الصعود إلى خشبة المسرح لوجود الوفد السورى عليها !! .

● احتجت تركيا رسمياً على إدارة المهرجان ، لعرض الفيلم القبرصى «اغتصاب افروديت» ، قالت مذكرة الاحتجاج : أن الفيلم يسىء إلى تركيا ، ولم تراع إدارة المهرجان العلاقات الطيبة بين البلدين ، وقالت إدارة المهرجان : لقد سبق عرض الفيلم فى مهرجانات أخرى ، ولقد عرضناه عرضاً خاصاً .

● الفيلم الأمريكى «حدث فى أمريكا» مدته ثلاث ساعات ونصف الساعة ، ملىء بمشاهد الاغتصاب الجنسى ، وبسببه حررت الرقابة محضرين لدارى سينما كايرو وليدو بعد أن عرضتا الفيلم على الجمهور دون حصولهما على موافقة الرقابة التى سمحت لإدارة المهرجان بعرضه فى عروض خاصة .

● الفيلمان الصهيونيان «ريح السد» للمخرج التونسى نورى بوزيد و «الصورة الأخيرة» للمخرج الجزائرى الأخضر حامينا ، لم يشاركا فى المهرجان بعد الحملة الناجحة من النقاد والصحفيين المصريين . . ضدهما .

حضر من تونس الناقد السينمائى «الطاهر شريعة» مؤسس مهرجان قرطاج والمقيم فى باريس ، ومن الجزائر المخرج «أحمد راشدى» المشارك بفيلمه «طاحون السيد فابر» فى المهرجان ، وهو الفيلم الفائز بالجائزة الفضية لمهرجان قرطاج الأخير ، والتى رفض استلامها «راشدى» احتجاجاً على فوز الفيلم الصهيونى «ريح السد» بالجائزة الذهبية .

● نتيجة لازدحام جدول المهرجان بـ ١٨٠ فيلماً ، أصبحت الندوات التى تعقد لمناقشتها سطحية ، ولم يقبل عليها غير عدد محدود ، بينما انشغل الآخرون بمتابعة الأفلام ، فى مهرجانات مماثلة . . . للندوة دور رئيسى وهام ، وتكاد تكون مكملة للفيلم !! .

● جنود الأمن المركزى بملابسهم المدنية ، تولوا عملية دخول وخروج الجمهور إلى قاعات دور السينما ، لهذا منعوا دخول ــ عن غير علم ــ بعضاً من الضيوف العرب والأجانب !!

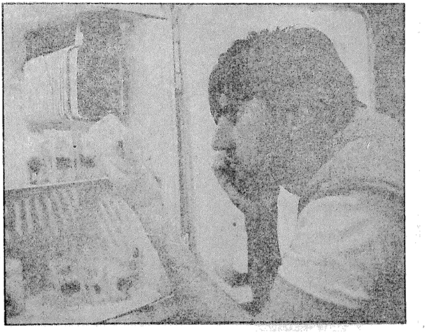
● رغبة منها فى تسهيل مهمة الصحفيين لتغطية المهرجان ، حددت إدارة المهرجان للصحفيين دخول حفلات تبدأ فى الثامنة صباحاً وتنتهى فى الرابعة مساء !!

● نظرة واحدة إلى جدول أفلام المهرجان ، يكفى لأن تدرك مدى تحيز إدارة المهرجان للسينما فى أوربا وأمريكا . . . فمعظم الحفلات الصباحية خصصت للأفلام العربية والأسيوية بالاضافة إلى أفلام الدول الاشتراكية ، أما حفلات المساء فكان معظمها من نصيب السينما الأوربية والأمريكية . .

● وزيرة الثقافة اليونانية الفنانة «ميلينا ميركورى» حذرت فى الندوة التى عقدتها من خطورة الغزو السينمائى الأمريكى .

● بالرغم من عدم ظهورهم فى حفل الافتتاح ، إلا أن عدداً من فنانى السينما فى مصر ، احتلوا مقاعد بهو فندق «الماريوت» وانفقوا كثيراً فى سهرات دعوا إليها مخرجين من أوربا ، قال قائل : إنه الكرم الحاتمى ، وقال آخر بخبث : «بل محاولة للفوز بدور فى فيلم أوربى» . . . .

● حتى كتابة هذه السطور ، لم تعلن إدارة المهرجان عن تاريخ إقامة المهرجان القادم ●



* **استمر المهرجان لمدة أسبوعين ، وعرض فيه ما يزيد على المائة فيلم .**
* **شارك فى المهرجان عدد كبير من نجوم ونقاد السينما فى الوطن العربى والعالم منهم المخرج السودانى على مهدى وعميد السينما السورية صلاح ذهنى ، والمخرج العراقى عبد الهادى الراوى والمخرج الإيطالى سيرجى ليونى والمخرجة الكندية آنييس فاردا والنجمان الإيطاليان مارشيللو ماستريانى وجوليانو جما .**
* **من أهم الأفلام التى عرضت فى المهرجان ، الفيلم البريطانى « موناليزا » إخراج « نيل جوردان » والفيلم الإيطالى « مكرونة » إخراج « سرجى ليونى » والفيلم الكندى « النحلة » إخراج « جيل كارل » بالاضافة إلى الأفلام التى تعرضنا لها .**
* **بلغت تكاليف المهرجان حوالى ٣٠٠ ألف جنيه ، وحقق المهرجان عائداً بلغ حوالى ٣٢٠ ألف جنيه ، بعيداً عن إيراد الإعلانات وتسجيل حفلات المهرجان بالفيديو ، وبالرغم من تصريح المسئولين عن المهرجان أن تمويل المهرجان لم يأت من أية جهة أهلية أو حكومية ، إلا أن علم شركة « أمريكان اكسبريس » قد رفرف أول أيام المهرجان فوق أعلام الدول المشاركة وتم إنزاله ووضعه أمام مدخل فندق « الماريوت » بعد أن استاء الفنانون المشاركون من هذا الوضع ●**

سينما



مهرجان لندن السينمائى الدولى الثلاثين

حول عالم السينما فى ١٨ يوماً

توفيق حنا

فى صباح يوم الخميس الثالث عشر من شهر نوفمبر ١٩٨٦ بدأت عروض مهرجان لندن السينمائى الدولى الثلاثين .. ويبدو هذا المهرجان فى عامه الثلاثين وقد بلغ حد النضوج والاكتمال .. فى صورة رائعة من الانضباط والالتزام فى بساطة وأناقة وذلك بفضل روح الفريق التى كانت تسود كل العاملين والعاملات على إدارة وإخراج هذا المهرجان فى أجمل وأكمل صورة وفى مقدمتهم دريك مالكولم ناقد صحيفة « الجارديان » اللندنية والمدير الفنى للمهرجان وكارولين أودمار المشرفة على الاعلام والعلاقات العامة .

ودريك مالكولم هو مبدع هذه المقدمة الموسيقية والتشكيلية التى كانت تسبق وتقدم كل عرض من عروض المهرجان .. وهى مقدمة موسيقية أقرب إلى الموسيقى الشعبية ، وتذكرت وأنا أسمعها موالدنا الشعبية فى المدن والأرياف كما ذكرت « صندوق الدنيا » .. الصورة الشعبية أو الفولكلورية للسينما .. والراوى يردد للأطفال الجالسين على الدكة الخشبية .. متطلعين بعيون مبهورة إلى داخل هذا الصندوق السحرى .. « اتفرج يا سلام .. شوف عندك كمان » .. لا أدرى أين هى الآن هذه السينما المتجولة وكيف ضاعت من دنيانا ومن واقعنا .. أين ؟ !

U U U

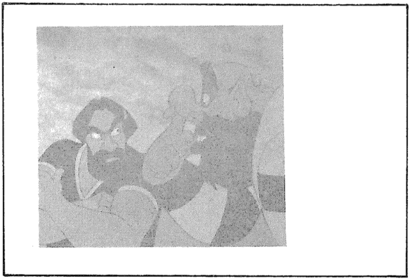
لم أجد بين هذا العدد الهائل من الأفلام الطويلة والقصيرة والتسجيلية (١٥٠ فيلماً طويلاً و ٩٠ فيلماً قصيراً وتسجيلياً) من كل قارات وأقطار العالم إلا فيلماً عربياً واحداً هو « ريح السد » (« رجل من رماد » فى كتالوج المهرجان) للمخرج التونسى الشاب نورى بوزيد ، الحائز على جائزة مهرجان قرطاج الأخير (١٩٨٦) .. والذى أثار نقاشاً حاداً حول موضوعه .. ولكن أتفق الجميع — الأعداء والأنصار — أنه تحفة فنية رائعة .

ولم أجد من بين هذه الأفلام إلا فيلماً أفريقيا واحداً هو فيلم « دروس من الزبالة » من مالى للمخرج الشاب الشيخ عمر سيسكو .. وقد التقيت به فى كافيتريا مقر الفيلم القومى — مركز قيادة وإدارة المهرجان — وقال لى أنه كان يود أن يشترك فى مهرجان القاهرة ولكنه لم يجد نسخة جيدة يرسلها إلى المهرجان .. كما قال أنه مشغول الآن بإخراج فيلمه الجديد عن حقوق المرأة ..

U U U

إختارت الهيئة المشرفة على المهرجان وهى معهد الفيلم البريطانى (BFI) أفلاماً من مهرجانات كان وبرلين وفينيسيا وطشقند وفالنسيا وقرطاج ومونتريال ودوفيل وتادرمينا وغيرها ولهذا أطلق على مهرجان لندن مهرجان المهرجانات .. ويسود هذا المهرجان بجمهوره من النقاد والمخرجين والفنانين ومحبى الفن السابع جواً من الألفة والونس .. والدفء .. رغم خريف لندن ببرده ومطره وغروب شمسه فى منتصف الرابعة بعد الظهر .. وأشعر شعوراً حميماً صادقاً بلون من ألوان الانتماء الحضارى والفنى يجعلنى أتحرك وأنا أشاهد عروضه فى قاعات الفيلم القومى (NFT) وفى دور السينما فى ليستر سكوير — حى الملاهى المشهور — وفى قاعات العرض فى المعهد الفرنسى وفى كوين اليزابيث هول وفى معهد الفنون المعاصرة (ICA) .. وكأنى فى بيت كبير لا أشعر فيه بالغربة والإغتراب .. شعور عشته فى زيارتى الأولى (١٩٨٤) وتأكد وتعمق فى زيارتى الثانية هذا العام (١٩٨٦) .

وفى ختام المهرجان كانت جائزة معهد الفيلم البريطانى — عن طريق لجنة تحكيم من ممثلى المعهد وبعض النقاد المعروفين — من نصيب الفيلم الانجليزى « الرفاق » للمخرج الانجليزى بيل دوجلاس .. وكنت أتوقع أن يفوز هذا الفيلم بهذه الجائزة .. التى حازها عن جدارة واستحقاق .. أما جائزة مارى كوتنا لأفلام



التحريك فقد حصل عليها فيلم « توتر سطحى » للمخرج سيمون باميل من كلية الفن الملكية . وغير هاتين الجائزتين هناك جوائز تمنحها حلقة النقاد لأحسن خمسة أفلام .

وفى يوم ٢٥ نوفمبر أقام المهرجان حلقة بحث من بعض النقاد الإنجليز بالإشتراك مع الجمهور وكان موضوعها « وظيفة النقد السينمائى » .. ودارت المناقشات حول دور التليفزيون وعلاقته بالسينما وبالنقد السينمائى وحول مدى إسهام النقد فى إثراء الحياة الثقافية .. وغيرها من الموضوعات .

U U U

ومهرجان لندن هو المهرجان الوحيد — فيما أعلم — الذى يخصص قسماً خاصاً للأطفال .. ولقد شاهدت مع أطفال لندن وآبائهم وأمهاتهم فيلم « ڤالهالا » فى قاعة سينما معهد الفنون المعاصرة (ICA) .. وأفلام الأطفال تقدمها محطة الاذاعة اللندنية « كابيتال » ، ويدخلها الأطفال بأسعار مخفضة — وبعض هذه الأفلام ينتمى لقصص الخيال العلمى — مثل الفيلم الاسترالى « أحلام ضفدع » والفيلم الإنجليزى « المستغلون » والفيلم اليابانى « مغامرات العصفور تشارتان » .

أما فيلم « ڤالهالا » فهو فيلم دنمركى من إخراج بيتر مادش وقام المخرج مع هيننج كورى بعمل السيناريو .

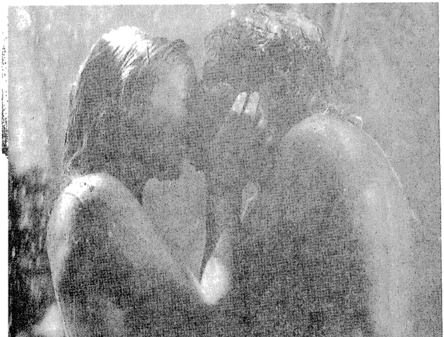
و« ڤالهالا » هى بيت آلهة الشمال فى السماء .. ويحكى الفيلم فى شكل ساخر مرح مغامرات هؤلاء الآلهة — ولقد اعتمد فاجنر فى روائعه الموسيقية على هذه الأساطير الشمالية — نرى ثور (الذى اشتق من اسمه يوم الخميس فى اللغة الإنجليزية .. وبعض أسماء أيام الأسبوع الإنجليزية مشتقة من أسماء هؤلاء الآلهة .. يوم الأربعاء من اسم كبير الآلهة أودين ، ويوم الجمعة من اسم زوجته فريدا ..) ... نرى إله الرعد .. قوياً .. حكيماً ومتسلطاً .. ونرى لوكى — هذا الإله الذى يتميز بالمكر والدهاء والعبث — وهو يقدم الخدمات للإله ثور (THOR) .. وبجوار هؤلاء الآلهة بمغامراتهم وعبثهم نجد طفلين من البشر ..

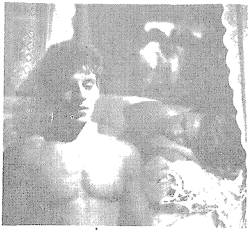
اشترك فى عمل الرسوم المتحركة الفنان المعروف الحائز على جائزة أوسكار وهو بورج رينج مع مجموعة من شباب الفنانين ..

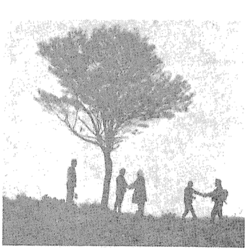
والمخرج الدنمركى الشاب بيتر مادش من مواليد ١٢ مايو ١٩٥٨ .. وبدأ يرسم وهو فى الثالثة عشرة .. وفكر وهو طالب بالمدارس العليا أن يقدم شريطاً عن أساطير الشمال .. وانجز فى عام ١٩٧٧ بعض هذا الحلم .. ويعتبر الآن من أشهر رسامى الصور المتحركة فى الدنمرك .. اشترك معه فى إخراج هذا الفيلم جيفرى جيمس فاراب .

U U U

كان فيلما الافتتاح والختام من الأفلام الإنجليزية التى بلغ عددها فى مهرجان هذا العام خمسين فيلما روائياً . قدم فيلم الإفتتاح « الهاربان » المخرج الإنجليزى نيكولاس روج .. عن رواية لوسى ارفين « الهاربان » (١٩٨٣) التى كتب لها السيناريو والحوار آلان سكوت ومن تصوير هارڤ هاريسون وأبدع موسيقاها ستانلى مايرز .. وقام بالدورين الرئيسيين اوليڤر ريد (جيرالد كنجسلاند) واماندا دونو هو (لوسى ارڤين) .







فى ديسمبر ١٩٨٠ بدأت أحداث هذه القصة بهذا الإعلان الذى نشرته فى المجلة اللندنية « تايم آوت » جيرالد كنجسلاند :

« كاتب يبحث عن زوجة لمدة عام فى إحدى جزر المنطقة الحارة » .. ومن بين الردود التى وصلته (٥٢ رداً) اختار لوسى ارقين (عمرها ٢٤ سنة) .. وعاش الزوجان فى جزيرة توين الصغيرة ، التى تقع فى توريس ستريت بين غينيا الجديدة وأقصى شمال استراليا ، من مايو ١٩٨١ حتى يونيو ١٩٨٢ .. وفى عام ١٩٨٣ روت ارقين لوسى تجربتها فى رواية « الهاربان » التى لاقت نجاحاً وإنتشارا سريعين .. وفى العام التالى نشر جيرالد كنجسلاند تجربته بعنوان « ساكن الجزيرة » .. وتمكن المخرج وكاتب السيناريو من التوفيق بين هذين العملين فى فيلم « الهاربان » .. والقصة تدور حول امرأة شابة مستقلة متحررة تبحث عن المتعة والمغامرة .. ورجل فى منتصف العمر لا يقل عنها حباً فى المغامرة .. يبحث عن الشمس والجنس والاستمتاع مع من وقع عليها اختياره .. وهو لون من زواج المصلحة .. لا يمكن أن يؤدى إلى نهاية سعيدة . وهذه المغامرة أقرب إلى مسرحيات الكوميديا ديلارتى .. أو هى محاولة لتقديم صورة عصرية لروبنسون كروزو .. واوليڤر ريد فى هذا الفيلم يذكرنا فى مواقف كثيرة بهذا البطل الشكسبيرى فالستاف .. والفيلم ينتهى والرجل يقول للمرأة وهما فى طريق العودة إلى أحضان المدينة بكل ما فيها من ضوضاء وتمزق وتلوث : « ارحمى أخطائى .. وعيشى سعيدة » .

من أروع إنجازات هذا الفيلم بجانب الأداء والموسيقى وهذا السيناريو بجواره الجميل .. هو التصوير .. إذ قدم لنا سمفونية بحرية تشكيلية من البحر والشمس والطبيعة .. بدأت حركتها الأولى مع بداية الرحلة وانتهت حركتها الأخيرة مع نهاية هذه المغامرة العصرية الجريئة .

U U U

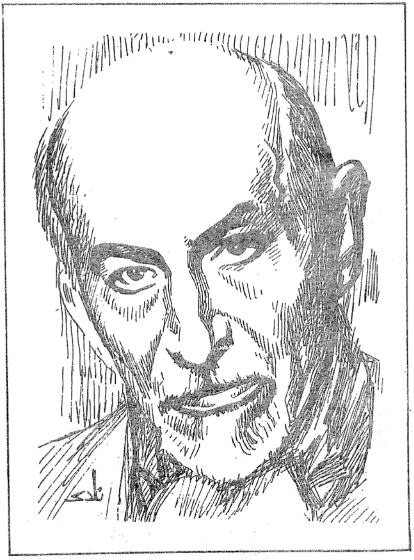
أما فيلم « الرفاق » للمخرج الانجليزى بيل دوجلاس ، والذى حاز جائزة معهد الفيلم البريطانى ، فهو أطول الأفلام الإنجليزية (٢٦٠ دقيقة) ، وهو فيلم ملحمى بكل معانى هذه الكلمة . كتب السيناريو والحوار المخرج بيل دوجلاس . وتدور قصة الفيلم حول من أصبح يطلق عليهم تاريخياً « شهداء تولبادل » . ولما كانت قرية تولبادل قد تغيرت كثيراً منذ عام ١٨٣٤ ـ عام وقوع أحداث القصة ـ فقد اختار المخرج قرية تاينهام لإقامة قريته .. إذ أن هذا المكان يعتبر أقرب الأمكنة إلى روح وشكل القرية القديمة .. ويروى الفيلم قصة ستة من فلاحى دورسيت حكم عليهم بالنفى لمدة سبع سنوات فى استراليا .. ويروى الفيلم مواقفهم الباسلة ضد القهر والاستغلال ، ويصف ألوان العذاب والتعذيب التى تعرضوا لها ، هم وأفراد عائلاتهم .. وكيف قاوموا وكيف احتملوا كل ألوان الآلام فى سبيل حريتهم وكرامتهم وحقوقهم .. واشتركت الموسيقى (هانس ورنى هينز وديڤيد جراهام) مع التصوير (جيل تاترسال) فى إضفاء اللون الملحمى على مواقف ولقطات وزوايا الأحداث والأماكن وفى ترجمة أحاسيس ومشاعر وإنفعالات هؤلاء الشهداء الأبطال ..

وأذكر من بين مشاهد هذا الفيلم مشهدين .. المشهد الأول والأبطال مساقون تحت حراسة مشددة فى طريقهم لتنفيذ هذا الحكم الظالم .. وعلى جانبى الطريق احتشد أهالى القرية من الأقارب والزملاء والأصدقاء .. وإذا بالكاميرا تركز على ورقة مطوية فى يد واحد من هؤلاء الأبطال .. وتنتقل الكاميرا إلى عين ـ عين فقط ـ تنظر وكأنها تنتظر .. ويلقى البطل الورقة على الأرض .. وبعد أن ينتهى الموكب يتقدم صاحب العين الناظرة المنتظرة إلى الورقة ويلتقطها .. ويقرأ فيها بعد ذلك على أصدقائه ما جاء فى الرسالة .. وهى كلمات تمتلئ بعبارات التشجيع والأمل فى المستقبل ومواصلة الكفاح والنضال وتنتهى الرسالة بهذه الكلمات التى يتكرر سماعها فى مواقف متعددة من الفيلم :

« سنكون .. سنكون .. سنكون أحراراً »

والمشهد الآخر فى صحراء تمتد حتى الأفق .. والشمس تغمر هذه الصحراء بحرارتها القاسية .. والرجال الأبطال يضربون الأرض بفؤوسهم .. وهناك حارس يقف بجوار كشك صغير فى هذا الخلاء العريض يحتمى به من حرارة هذه الشمس المتسلطة القاسية .. والرجال يعملون بلا هدف .. إنهم ينفذون أوامر هذا الحارس الفظ غليظ القلب ، الذى لا يرحم .. ويموت واحد منهم من فرط الأعياء والتعب وحرارة الشمس .. وإذا بهؤلاء الرجال يتقدمون فى خطوات ثابتة .. وإرادة واضحة نحو الكشك ويضربون بفؤوسهم الكشك والحارس .. وتذكرت كلمات جمال الدين الأفغانى ●

ومن أهم التواريخ فى حياة لويجى برانديللو



1867 ولد برانديللو فى اليوم الثامن والعشرين من يونيه فى اجرجنتى بجزيرة صقلية . كان والده استيفانو يعمل جنديا فى جيش غاريبالدى . ثم أثرى من امتلاكه لأحد مناجم الكبريت .

1887 التحق برانديللو بجامعة روما .

1895/88 درس فقه اللغة فى جامعة بون بألمانيا . وحصل منها على درجة الدكتوراه ببحث عن اللغة العامية فى اجرجنتى .

1889 نشر ديوانًا من شعره فى باليرمو عاصمة الجزيرة .

١٨٩١ نشر رسالة الدكتوراه فى هال ، كما نشر ديوان شعره الثانى فى ميلانو .

١٨٩٣ عاد إلى روما ، واتصل ببعض الكتاب المؤثرين والمعروفين فى الأوساط الأدبية . كما تعرف على مواطنه الصقلى الكاتب الروائى كابونا الذى أخذ يساعده . كما شجعه على الكتابة فيرجا .

١٨٩٤ نشر فى ميلانو أولى مجموعاته القصصية تحت عنوان « حب بلا حب » ، كما تزوج من ماريه أنتونيتا بورتولانو ، إبنة شريك والده فى التجارة .

١٨٩٦ نشر ترجمته لـ « قصائد رومانية » للشاعر الألمانى جوته .

١٩٠١ رواية « المتشرد » نشرها مسلسلة فى « لاتريبونا » وكانت أول رواية وضعها عام ١٨٩٣ ، ثم أعاد نشرها فى كتاب عام ١٩٠٨ .

١٩٠٢ فى هذا العام والأعوام التالية أخذت تتوالى مجموعاته من القصص القصيرة .

١٩٠٤ أصيبت أسرته وأسرة زوجته بإفلاس مالى تام من جراء إنهيار منجم الكبريت ، مما تسبب فى إصابة الزوجة بمرض عقلى . إضطر برانديللو ـ بسبب الحاجة والعوز ـ إلى العمل كمدرس فى إحدى كليات البنات بروما .

١٩٠٨ نشر بحثا هاماً عنوانه « الفكاهة » .

١٩١١ عرضت مسرحيته « واجب الطبيب » لأول مرة . كما نشرت روايته « زوجها » .

١٩١٣ عرضت مسرحية « الليمون الصقلى » وكذلك مسرحية « الزهرية » .

١٩١٦ عرضت مسرحياته « ليولا » و « قبعة بجلاجل » و « فكر ، ياجاكومينو » .

١٩١٧ نشرت مسرحية « ليولا » . كما عرضت مسرحيات : « متعة الأمانة » و « إنها لكذلك ، إذا اعتقدت أنها كذلك » و « الجرّة » .

١٩١٨ العرض الأول لمسرحية « كل فى طريقه » . كما عرضت « لا يمكن أن يكون الأمر خطيرا » ، وقدمت كذلك مسرحية « لعبة المبارزة » . نشرت مسرحياته فى أربعة مجلدات تحمل عنوان « الأقنعة العارية » .

١٩١٩ نشرت مجموعته القصصية « بيريش والحرب » . كما نشرت مجموعة أخرى تحت عنوان « مهرجان الموتى » . عرضت بعض مسرحياته ، مثل « الإنسان ، والوحش ، والفضيلة » و « الرّخصة » .

١٩٢٠ عرضت مسرحيات : « كله من أجل الأحسن » و « كأول وأحسن من الأول » و « السيدة مورلى ، واحد واثنان » .

١٩٢١ نشرت مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » .

١٩٢٢ عرضت مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » فى لندن ، ونيويورك . نشرت ومثلت مسرحية « هنرى الرابع » ، كما عرضت مسرحية « المعتوه » .

١٩٢٣ مثلت مسرحية « ست شخصيات » فى باريس . كما عرضت فى باريس أيضا مسرحية « متعة الأمانة » فى ديسمبر من العام الماضى ، وحضر برانديللو العرض ، وكرّمته الحكومة رسميا . مثلت مسرحيات : « الرجل ذو الزهرة فى فمه » و « الحياة التى منحتك إياها » و « للبيت عمود » .

١٩٢٤ نشرت وعرضت مسرحية « كل فى طريقه » . كما مثلت « هنرى الرابع » فى أمريكا . زار برانديللو نيويورك .

١٩٢٥ نشر برانديللو آخر رواياته فى كتاب « واحد ، لا أحد ، ومائة ألف » ، بعد أن كان قد نشرها مسلسلة . نشرت وعرضت مسرحية « سيد الباخرة » . نشرت مسرحية « الجرّة » . أسس برانديللو فرقة مسرحية « مسرح الفن القومى » فى روما .

١٩٢٧ نشرت ومثلت مسرحية « ديانا والمثال » . عرضت مسرحية « إنها لكذلك » فى نيويورك .

١٩٢٨ مسرحية « المستعمرة الجديدة » نشرت وعرضت .

١٩٢٩ أصبح برانديللو عضوًا فى الأكاديمية الإيطالية . نشرت وعرضت مسرحية « إما واحد ، وإما لا أحد » وكذلك مسرحية « اليعازر » .

١٩٣٠ نشرت وعرضت مسرحية « الليلة نرتجل » ، وكذلك مسرحية « كما تريدنى » .

١٩٣٣ نشرت وعرضت مسرحية « عندما يكون أحد ما ، شخصاً ما » .

١٩٣٤ نال جائزة نوبل فى الآداب .

١٩٣٥ نشرت وعرضت مسرحية « لايعرف أحد كيف حدث هذا » .

١٩٣٦ مات برانديللو فى روما فى العاشر من ديسمبر .

عن مسرحيتى "إنها كذلك" و"ست شخصيات"

بيرانديللو ونسبية الحقيقة

ترجمة: د. إبراهيم حمادة
عن: آلان لويس

إذا ما مرّرنا النظر بأعمال استرندبرج ، وتشيخوف ، وبرناردشو ، حتى نصل إلى لويجى برانديللو ، فإننا نكتشف الخط الكامل لإمكانية الشكل والمعنى فى المسرح المعاصر.

إن هنريك إبسن ، مع الذين حاربوا إلى جانبه ، عصفوا بمعقل المسرحيات ذات المكائد الرومنسية ، والصيغة الثابتة الفارغة ، كى يؤسسوا مسرح الرؤية النافذة إلى داخل النفس ، وتكامل العلاقات الإنسانية . وسرعان ما انتصرت الواقعية ، رغم الهجوم عليها من كل المراكز المضادّة ، على أساس اتهامها بتحديد رؤية الإنسان فيا هو دنيوى ، وحصرها فى غرف المعيشة ، ببيوت الطبقة الوسطى . فإذا كان إبسن بذلك هو تأكيد الواقعية ، فإن برانديللو هو نفيها .

إن إيطاليا لم تقدم إلا عدداً قليلاً من مؤلفى المسرح المتميزين . وكان برانديللو استثناءً لذلك . ومع أن لإيطاليا تاريخاً طويلاً متنوع الإنتاج ، إلا أن المسرح الإيطالى كان يميل إلى أن يكون تابعاً لغيره ، أكثر مما يميل إلى أن يكون إبداعياً . إن روما العظيمة السالفة ، ألهمت مدبّج المقالات ، والمهندس المعمارى ، والداعية الأخلاق ، وكذلك ألهمت البنّاء . أما مؤلفها المسرحى ، فقد قدّم المنظورات المسرحية الحسيّة ، المثيرة للإعجاب ، لإكتساب تعضيد شعبى ، فى سبيل الترويج لمغامرات عسكرية وسياسية ، وبهذا ، أصبح عند الأباطرة رجل الدعاية المأجور . فلم يكن الشاعر الكبير سينيكا نفسه ، إلا شاعراً يعيد كتابة التراجيديات اليونانية . كما كان الشاعران الكوميديّان بلاوتوس وتيرانس ماهريْن ، ولكن فى إعداد كوميديات الشاعر اليونانى ميناندرز .

أما المسرح الأكثر روعة ، فقد كان يتمثل فى « الملهاة المرتجلة » أو « الكوميديا دى لارتى » ، والتى كان يقوم فيها ممثلون ممتازون بأداء كوميديات شعبية لم تكن فى حاجة إلى مؤلفين مسرحيين . وكانت تعرض تلك الكوميديات المرتجلة فى المقاطعات الإيطالية . ولم يجىء الوقت حتى عصر النهضة ــ أى بعد مرور حوالىْ ألف عام على سقوط روما ــ كى تصبح إيطاليا مركز عالم جديد ، وجد تعبيره على أكمل وجه فى فنون التصوير ، والنحت ، والشعر . أما المسرح فقد أنتج بعض المسرحيات القليلة ، ذات القيمة الباقية .

ولعل أحسن مسرحيات ظهرت فى تلك الحقبة ، ما وضعه نيقولا مكياڤيللى . وتعتبر مسرحيتاه «كليزيا» و « لاماندراجولا » هجائيتين مقذعتين ضدّ الزواج ، وعادات طبقة التجار التى كانت آخذة فى الظهور والتطوّر وقتذاك . أما أبرز العروض المسرحية ، فيرجع بروزها إلى التجارب التجديدية الخاصة بمعمارية المسرح ، وتصميمات سيرليو وبيبياناس ، ولكن لاشىء فى المسرح ، كان يمكن مقارنته بأعمال ڤاتى أو مايكل انجلو . وحينما بزغ فجر النهضة فى فلورنسا ، وأخذت روحه تنساب إلى بلدان أوربا ، كانت إيطاليا ترتدّ إلى العصور الوسطى . ولقد بقيت طيلة ثلاثة قرون ، وهى ــ واقعة بين عالمين ــ تعزّى نفسها عن فقرها ، وعظمتها القديمة ، بينما الأفكار التى كانت بذوراً بلا رعاية فى المسرح الإيطالى ، آخذة فى التنامى

والازدهار ، فى كل من أسبانيا ، وفرنسا ، وانجلترا .

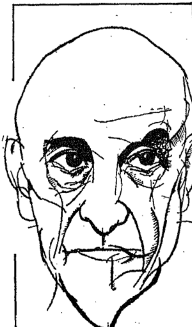
وفى النهاية ، أخذت إيطاليا ـ تحت حكم غاريبالدى ـ تعاود إيقاظ الكبرياء فى قدرها القومى . وعندئذ ، كان من الطبيعى أن يحاول المسرح ـ بدوره ـ اللحاق بآخر التطورات التى طرأت عليه فى الدول الصناعية الأكثر تقدماً . وكانت الحركة الواقعية ، قد وصلت أوج ذروتها فى باريس ، وبرلين ، فى نهاية القرن التاسع عشر . واستطاع الكتّاب الإيطاليون أن ينسخوها ، ويطلقوا عليها Versimo ـ أى الصدق مع الحياة . ومهّد جيوسب جياكوزا الطريق ببعض أعماله ، مثل مسرحيته « كسقوط أوراق الشجر » . وهى دراما عائلية على النهج الإبسنى . ويدور موضوعها حول رجل أعمال ناجح ، يرى حياة أسرته وهى تتفسّخ وتتحلل . فبينما تقع زوجته فى غرام فنان مصوّر ، يروح أولاده ـ غير مبالين بالنجاح ـ يتجهون بنهم نحو ممارسة الملذات البوهيمية . ومن ثم تأخذ آماله وخططه الدقيقة تتهاوى كأوراق الشجر .

ولعل شهرة جياكوزا الأوسع ، ترجع إلى النصوص الشعرية التى كتبها لأوبرات بوتشينى . أما جيوفانى فيرجا ـ وهو بدوره يتجه إلى ما هو عادى ومألوف ـ فقد حاول أن يتفوق على تولستوى واسترندبرج من حيث تصوير الوقائع الوحشية والعنيفة فوق خشبة المسرح . ففى مسرحيته « الذئبة » يشق بطلها نيني رأس حماته بالفأس ، لأنها راودته عن نفسه . أما شهرة فيرجا ، فهى قائمة أساساً على رواياته الصقلية .

ولا شك أن إبسن لم يكن فخوراً بتلاميذه الإيطاليين .

إن الواقعية فشلت ، لأنها أجنبية على التربة الإيطالية . فالمشكلات النفسية المتخلفة عن التنمية الصناعية ، كانت غريبة بالنسبة لاقتصاد زراعى فى الدرجة الأولى . وكانت التقاليد الدينية والاجتماعية تحول دون قبول الحريات الفردية المطلوبة لمجتمع الطبقة الوسطى . أما عروض الميلودراما العواطفية ، والمغامرات المثيرة ، فقد حققت شعبية أوسع ، وذلك مثل مسرحية « ما بعد الحب » لمؤلفها دا أنونيزو ، والتى تدور فكرتها حول رجل فائق القدرة يقتل لبؤة فى أدغال أفريقيا ، ويغشّ فى لعب الورق ، وينتهك عرض أخت صديق له . ولم يستطع المسرح الإيطالى قبيل الحرب العالمية الأولى ، أن يصل إلى شكل قومى ، أو إلى أى تميّز عالمى .

إن جهود إيطاليا لكى تصبح قوة عالمية ضمن القوى الرئيسية ، انتهت بكارثة فادحة . وأدت الهزيمة المخزية إلى التحرر من الوهم على نحو أكبر مما حدث فى أمم أخرى . فلم يعد من المستطاع إعادة فاعلية التراث البطولى فى شموس عنيدة . وفى محاولة إيطاليا لإكتشاف نفسها ، وجدت الحياة مهينة ، والواقع بلا معنى . إن الثورة المجهضة دفعت العديدين إلى البحث عن عمل أكثر فاعلية ، ولكنها سرعان ما أدت إلى سخط على السياسة ، وجعلت الناس فريسة سهلة لموسيلينى . وهنا تخلّى الفنانون الشبان المفعمون بالمرارة عن الرومنسية ببطولاتها الساخرة ، والتى كانت تهدهد الحالمين ، وتعمل على تيسير قيادهم ، واعتنقوا المستقبلية التى انتشرت آنذاك فى كل قطر من أقطار العالم الغربى . وطالبت المستقبلية بالإنسلاخ الكامل عن الماضى الذى استعبد الحاضر بكل ما فيه من فشل ، ودعت إلى عبادة العلم والآلة . كانت تسعى إلى تحقيق دينامية داخلية ، وعنف فى الحركة . ومع أن الدعوة الأساسية للمستقبلية كانت موجهة إلى الفنان المصوّر إلا أن فرعاً منها امتدّ فى مسرح الغرابة الشاذة أو الجروتسى Teatro del grottesco الذى صدر



ل . بيرانديللو

بيانه عام ١٩١٥ ، وفيه وصف صراع الجيل ومعاناته ، وهو يعيش خلال فظائع الحرب ، ولا يزال مغلولاً إلى رموز الماضى . وكان كاتبها القيادى فى المسرح لويجى تشيارللى ، والذى كانت مسرحيته التجريبية الجريئة « القناع والوجه » شجباً عنيفاً للشرف الإيطالى ، وفضحاً لغباء مجتمع فاسد متفسّخ . ووجد المسرح الإيطالى طريقة فى نبذ الواقعية . وقد أدى المسرح الجروتسى إلى برانديللو ، الكاتب الوحيد الذى كان يحظى ـ وقتذاك ـ بنضوج ذهنى مبكر ، وحساسية مسرحية ، أعانته على مواصلة الحرب ضد الواقعية حتى لا معقوليتها المنطقة .

المظهر والواقع

« المسرح والواقع لا يمكن أن يتقابلا ، دون أن يدمّرا بعضهما » .

ورث لويجى برانديللو عن موطنه صقلية ، إهتماماً بالعنف فى حياة الإنسان ، والكلبية أو السخرية من السياسة ، وكراهية الفقر ، ذلك الفقر الذى يعوق الشاعر ويخنقه . لقد أضيفت سلسلة من المآسى فى حياته الشخصية ، إلى شعوره بالتحرّر من الوهم . فقد كانت أسرته ـ فى بداية الأمر ـ ميسورة الحال ، وتعمل ـ بنجاح ـ فى تجارة الكبريت . مما أعانه ـ مادياً ـ على دراسة الفلسفة فى جامعة روما ، ثم مواصلة الدراسة فى جامعة بون بألمانيا ، حيث استوعب ميتافزيقا كانت ، وديالكتيكية هيجل .

ومن سوء الصدف ، أن تخسر أسرته ، وكذلك أسرة زوجته ، أموالها . إذ وقعت كارثة بمنجم الكبريت ، أعقبها إفلاس كامل . أدى إلى وقوع الأسرة فى فقر مدقع . وفى نفس الوقت كانت زوجة برانديللو تضع وليدها الثالث . ولما كانت الصدمة عنيفة ـ بالنسبة للأم ـ فقد فقدت توازنها العقلى . وبقى برانديللو ـ الكاتب الفقير المحتاج ـ يعيش سنوات عديدة فى مساكن جدّ متواضعة ، مع زوجة مختلة العقل غيور ، لا تكفّ عن الصراخ ، أو توبيخه ـ دون مبرّر ـ لإهماله إياها ، والإنصراف عنها إلى نساء أخريات . واستطاع برانديللو ـ المجهد نفسياً وعصبياً ـ أن يحقّق دخلاً متواضعاً يتعيش منه ، وذلك عن طريق التدريس فى إحدى مدارس البنات التى كانت تقع قرب روما .

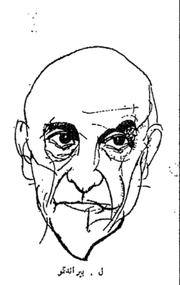
كتب برانديللو الشعر والرواية قبل أن يلتفت إلى المسرح ، إلا أن مسرحياته هى التى جلبت له ـ فى نهاية الأمر ـ الشهرة العالمية ، وجائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٣٤ .

وتعكس أعماله ـ فيما عدا مسرحية « ليولاً » ـ أحزانه العميقة ، وإنشغاله بمسألة الموت والانتحار ، وتأملاته الجهمة ، فى عبثية الوجود ولاجدويته . كتب مرة يقول : « لقد حاولت أن أقول شيئاً للآخرين دون أى مطمح ، إلا لكى ـ فيما أظن ـ أن أنتقم من نفسى لأننى ولدت » . لقد أحسّ بالإنسان العادى المطحون ، وكأنه هزأة استهدفها الإله ، وأعلن « أن الروح الإلهية حلّت فينا ، ولكنها تقزّمت بداخلنا حتى أصبحت دمية » .

واستطاع براندىللو عن طريق مزج المسرح الجروتسى ، بنزعته الخاصة إلى إرتجاليات الكوميديا دى لارتى ، أن يخلق جوًّا من التوهّم ، وشكلاً مؤثراً ، من أجل إيداع تأملاته فى طبيعة الواقع . أما أولى مسرحياته الهامّة ، فهى مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) . فقد أخرجت هذه المسرحية فى كل عواصم العالم الغربى ، وخصها المخرج المعروف ماكس رينهارت باهتمام خاص فى إخراجه لها . وبسبب نجاح هذه المسرحية ، تسلّم براندىللو من موسيلينى مسرحاً خاصاً به وأتاح له فرصة أكبر من الحرية لتحقيق تجارب مسرحية أبعد . وقد قام هو نفسه بإخراج الكثير من مسرحياته وتجوّل بفرقته التى كوّنها فى بعض بلدان أوربا وجنوب أمريكا .

لقد قلّت كتاباته فى أخريات حياته ، ولكنه راح يعاود البحث عن أشكال جديدة ، إلا أن إصراره القديم على الحقيقة التى لا سبيل إلى معرفتها ، وعلى نسبية المعرفة ، بدا أمراً صعباً لمسرحتها فى طرائق جديدة وطازجة ، مادامت الصيغة قد استقرت قاعدتها ، إلا أن المسرحيات النمطية إنما هى التى تشكّل علامات بارزة فى مسرح الأفكار .

وتدور فكرة مسرحيته « إنها لكذلك ، إذا اعتقدت أنها كذلك » (١٩١٧) ، حول السيد بونزا الذى لا يسمح لحماته السيدة فرولا بأن تزور زوجته السيدة أماليا ، وهى الأخرى ممنوعة من زيارة أمها . وهى ظاهرة على ما تبدو عائلية وعادية ، إلا أن المسؤولين فى المدينة يهتمون بالموضوع ، عندما تكثر شكاوى الجيران الفضوليين من أن الحماة مضطرة إلى أن تنادى على ابنتها وهى فى الشارع تحت الشرفة ، وتتبادل معها الخطابات عن طريق سلّة تشدّ بالحبل . ويفسّر بونزا للناس هذا الوضع ، بأن زوجته ليست ابنة السيدة فرولا . إن زوجته الحالية هى الزوجة الثانية ، أما زوجته الأولى ـ التى كانت فعلاً ابنة السيدة



ل . بيراندللو

فرولا ـ فقد ماتت غير أن السيدة فرولا ، ترفض أن تصدق ذلك ، وتدّعى بأن بونزا رجل ضلالى فهو لم يشف من وهمه بأن زوجته ماتت ، وأنه كان من المحتمّ أن تعقد طقوس الزواج مرة أخرى على نفس الزوجة . فهو يعتقد بأن زوجته الحالية هى امرأة أخرى ، ولكن ما يدّعيه بأنه الزوجة الثانية ما هو فى الواقع إلا نفس الزوجة الأولى . إن العلاقات بين الأم وزوج ابنتها طيبة وإنسانية ، بل إن كلا منهما يحترم ما يتوهّمه الآخر . ولكن بسبب فضول الجيران وتدخلهم ، لا بد من إتخاذ قرار حاسم . فالقرويون ـ فى العادة ـ يطلبون نهاية لما هو غير مؤكد . هل هى فعلاً ابنة السيدة فرولا ، أم ليست ابنتها؟؟ وفى المشهد الأخير من المسرحية ، تواجه الزوجة مجموعة من الفضوليين وعلى رأسهم محافظ المدينة ، وتقول لهم فى بطء ووضوح : « أنا ابنة السيدة فرولا » . ويتنهد الجميع فى إرتياح ، ولكنها سرعان ما تضيف إلى ذلك قولها : « ولكننى الزوجة الثانية للسيد بونزا » . ثم تواصل حديثها : « أما عن نفسى ، فأنا لست أحداً » . وهنا يصيح المحافظ : « لا ، لا يا مدام . بالنسبة لنفسك فإنه يجب عليك أن تكونى إما هذه أو تلك » وتجيبه : « لا ما أنا إلا من تعتقد أن تكون » . وهنا ينبرى الفيلسوف الراوى لودزى بإلقاء التعليق الأخير : « وهكذا يا أصدقائى ، تجيئكم الحقيقة » . ثم ينفجر ضاحكاً . إن الضحك هو ضحك براندىللو نفسه . فقد كتب ذات مرة يقول : « سل الشاعر عن أكثر المناظر حزناً ، وسيجيبك : بأنه الضحك على وجه إنسان » . إن الحقيقة كلها نسبية . ولكل إنسان حقيقته الخاصة . إن المظاهر الخارجية خاطئة ، والكذب ضرورة . ومما جاء فى مقالة كتبها فى بواكير حياته عن الفكاهة :

« كلما كان الكفاح من أجل الحياة أصعب ، وكلما شعر المرء بضعف أكثر ، أصبحت الحاجة أكبر إلى خداع متبادل . فالتظاهر الكاذب بالقوة ، أو الأمانة ، أو التعاطف ، أو الحصافة ـ أو فى اختصار ، التظاهر بأية فضيلة حتى ولو كانت الصدق وهو أعظم الفضائل ـ إنما هو شكل من أجل تحقيق التوافق والتواؤم . أى أنه أداة فعّالة من أجل الكفاح فى الحياة ... وبينما يروح رجل الاجتماع يصف الحياة الإجتماعية بأنها تقدم نفسها إلى الملاحظة الخارجية ، فإن رجل الفكاهة ـ وهو إنسان مزوّد بحدس استثنائى ـ يعرض ـ لا ، بل يفشى بأن الظواهر هى شىء واحد ، وأن وعى الناس يهتم ـ فى صميمه الداخلى ـ بشىء آخر . وبهذا ، فإن الناس (يكذبون نفسياً) ، كما أنهم (يكذبون اجتماعياً) » .

كيف يستطيع إنسان أن يتغلغل داخل شخصية إنسان آخر؟؟

إن الشكل غير عادى . والشخصيات ظلال بلا أى تفرّد نفسى محدد . ويكمن ارتفاع المدّ فى الجدل المتواصل حول طبيعة الواقع .

ومسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ، أكثر سرعة وتطوّراً ، بل وأبعد تناولاً لنفس التيمة من الناحية الإخراجية المسرحية . إنها أعظم مسرحيات براندىللو شهرة ، حتى لقد أصبحت ضمن ريبرتوارات معظم الفرق المسرحية ، كما أنها أعظمها تعقيداً ، لأنها تلعب نفس الفعل على مستويات متعددة ومتزامنة . وتعتبر مسرحية ، داخل مسرحية ، داخل مسرحية ، وتقدم على خشبة مسرح شبه عارية . وهى المسرحية الأولى فى ثلاثية ، ينطلق فيها الممثلون يتحركون فوق خشبة المسرح ، وفى قاعة المشاهدة ، والألواج ، وغرفة الانتظار ، بل وغالباً فى طرقات المسرح . ويسمّيها براندىللو « كوميديا فى طريقها إلى الصنع » ، كى يشير إلى أن ما يحدث إنما هو مرتجل ، إلا أنه ـ من الناحية العملية ـ عبارة عن مشاهد متتابعة ، خاضعة لتخطيط دقيق .

إن الظهور العشوائى غير المدبّر ، له شكل الكوميديا دى لارتى ، فبينما يعاد تمثيل الحياة ، وهى فى مراحل تواجدها ، يجرى إعداد المتفرج

كى يكون مهتماً تماماً باصطناعية العملية المسرحية . إن الكوميديا هى تراجيديا ساخرة من هؤلاء الذين لم يعيشوا حياتهم بعد ، عن القدر الحزين المثير للشفقة ، لهؤلاء الذين يحاولون الهرب من كارثة ، والذين يبحثون عن طرق لتحقيق ذلك . تماماً مثل برانديللو نفسه ، الذى كان يجب عليه أن يعمل ، وهو يعيش مع زوجة مجنونة ، ويقوم بالتدريس كى يبقى حيّاً .

إن ست شخصيات يدخلون إلى مسرح ، ويتجهون إلى خشبته ، ويقطعون على فرقة تمثيلية تدريباتها على إحدى مسرحيات برناديللو ، طالبين من المخرج والممثلين أن يمثلوا حياتهم ، لأن المؤلف الذى خلقهم قد فشل فى إتمام عمله . وهذا يشبه — إلى حد كبير — الإله الذى ترك الإنسان جاهلاً أقداره . فمادام الممثلون فى حقيقة واقعهم يصبحون شخصيات أخرى ، فإن مقتحمى المكان المتطفلين عليهم ، يمكن أن يكونوا قادرين على أن يشاهدوا ما سيحدث لهم ، لأن برانديللو قال فى مقدمته للمسرحية : « لقد ولدوا أحياء ، وأرادوا أن يعيشوا » يا له من موقف كامل ، لمعالجة أوجه كثيرة للمظهر والواقع !! فالمتفرج واقع ، والممثلون الذين يتدربون واقع ثان — مع خشبة المسرح كأداة لتحويل الظاهر إلى إيهام مختلف عن الواقع — وفى النهاية ، الشخصيات المخلوقة فى قصة مختلقة ، والذين يريدون الآن أن يعرفوا كيف ستنتهى حياتهم . إن كل تلك الأوجه الثلاثة تتبادل مفاهيمها الخصوصية .

إن الشخصيات الست مرتبطة ببعضها عن طريق أصل عام . «كل واحد منهم بعذابه الخفى ... وورطة متبادلة » . لقد وجدهم برانديللو أحياء ، ولكن يجب عليهم الآن أن يواصلوا السير بأنفسهم . ومن ثم ، حملهم على الدخول إلى المسرح ، حيث يستطيع الفن أن يمسك بتدفق الحياة من أجل أن يلاحظها .

وبينما الشخصيات الست تروى ماضيها ، يقاطعهم الممثلون فى المرة الأولى ، ثم يقاطع كل منهم الآخر بعد ذلك . لقد أعدّ برانديللو خشبة المسرح من أجل إثارة جدل ، أشبه بالألعاب النارية . إن مزاعم الواقعية عرضة الآن لأعظم هجمة مدمّرة . عندما تحكى ابنة الزوجة تفصيلات الموقف الجنسى مع زوج أمها فى بيت القوّادة مدام باتشى ، يأمرها مدير الخشبة بأن تتوقف ، لأنها « لا تستطيع أن تقدم مثل هذا الشىء فوق خشبة المسرح » ، ولكنها تصرّ على رواية الحقيقة ، بدلاً من أن تسمح للمدير بأن يعود إلى التدريب على دراما برانديللو « العقلانية » . ويقول المدير بأنه ينبغى على الممثلين أن يحققوا للمشاهدين الإيهام بالواقع ، بينما الأب — وهو يشعر بحزن عميق — يذكرهم بأن خلق هذا الإيهام ما هو إلاّ لعبة بالنسبة لهم ، أما بالنسبة لأسرته « فلا يوجد واقع خارج هذا الإيهام » . كما يضيف الأب إلى ذلك قوله : « إن ما يعدّ لعبة فن بالنسبة لكم ، ما هو إلا واقعنا الوحيد » ثم يقول بأن ما يشعر به الممثلون اليوم ، يمكن أن يكون إيهاماً فى الغد ، مادام يختلف « تبعاً للإرادة ، والمشاعر ، والتى تخضع بدورها لحكم العقل » ، والذى يخضع هو الآخر لحالات من التغير والاختلاف .

إن التعقيدات تتضاعف ؛ فالممثلون يصغون لشخصيات مطلوب منها أن تكون حقيقية ، بينما واقعهم محل تساؤل . علاوة على ذلك ، فإن ابنة الزوجة تصف الأب بأنه « لا أخلاقى » ، فى الوقت الذى يبدو فيه غضبان من كونه مهملاً وموضوعاً على الرف . إن الصفات التى تصف إنساناً ما ، مثل « أمين » ، أو « شجاع » ، إنما تحدّده فقط فى طوفان الحياة ، تسجنه داخل حدود دلالة زائفة . إن الوعى يتعدد ، والدوافع تختلط تماماً ، بينما نحن لا نملك غير الإيهام بكوننا شخصيات متفرّدة ، والحكم علينا على أساس إرتكاب فعل واحد ، إنما هو نكران لعملية التواصل . عند الإتيان بفعل واحد ، لا يتورط فى ذلك غير جزء واحد من الشخص .

فإذا كانت الدوافع معقّدة إلى درجة كبيرة ، فكيف يمكن استخراجها وتمثيلها على خشبة المسرح ؟؟ كيف يستطيع الفن أن يعطى شكلاً لهذا الشىء الذى يهرب من التعريف ؟؟ كيف تستطيع كل القنوات المؤدية إلى الفهم ، أن تتمثل فى لحظة متدفقة من الحقيقة ؟؟ كيف يستطيع شخص ما أن يحكم على الواقع ، إذا كانت كل شخصية مزوّدة بقدرات متنوعة لتوضيح الحقيقة ؟؟ إن الأب قادر على التعبير عن ذعره . فهو ذرب اللسان ، وقادر على التوصل إلى دوافعه بنظرة فاحصة . أما الشخصيات الأخرى فهى بكماء . فكيف يمكن التعرف على دوافعها الشخصية ؟؟

إن حياة الشخصيات الست — قبل الصعود إلى خشبة المسرح — كانت قذرة وخسيسة . فالأب — الذى كان يعرف بأن لزوجته علاقة غرامية بسكرتيره — أعدّ لها منزلاً منفصلاً . وأنجبت الزوجة من هذا السكرتير — قبل أن يموت — ثلاثة أطفال غير شرعيين . وذات يوم أوشك الأب — وهو فى ماخور مدام باتشى — أن يتصل بابنة زوجته جنسياً ، لولا دخول زوجته عليهما مصادفة . إن الأب الآن — وهو مأخوذ تماماً بتأنيب الضمير ، والشعور بالذنب — يبدو حريصاً ، وقلقاً ، على إيوائهم جميعاً فى قصره . ويجلس الأولاد وهم صامتون ومملوؤن بالمرارة . وتتحدّى الزوجة دوافع الأب .

ومع أن الممثلين لا يناقشون القصة كى يواصلوا حياة الشخصيات ، إلا أن الشخصيات تأخذ بنفسها فى التحرك إلى الأمام داخل الحاضر . ويختفى الإبن الأصغر خلف الأشجار ، وبعد لحظات تسمع طلقة رصاص من مسدس . ويهرع الممثلون لرفع جثته . ويتساءل المدير عمّا إذا كان قد جُرح (فعلاً) . وبينما يصيح بعض الممثلين فى فزع بأنه ميت ، يصرّح الآخرون فى هدوء بأن المسألة تمثيل فى تمثيل ، ليست إلا مجرد تظاهر ، ووهم .

« الأب : (فى صرخة مفزعة) وهم ؟؟ إنه الواقع يا سيدى . الواقع .

المدير : وهم ؟ واقع ؟؟ فلتذهبوا جميعاً إلى الجحيم »

إن ذهن برانديللو الحادّ ، قد صاغ فانتازيا بارعة ، تهدف إلى استبعاد توهّمات الواقع . وبيأسه وقنوطه الشخصى ، سبق برانديللو — بعقدين من الزمن — السّلبيين الفرنسيين الذين تشككوا فى كل ما يؤكده الآخرون . لقد ابتكر برانديللو شكلاً فضفاضاً لا تحكمه حدود . تماماً مثل حديثه . كما نجح فى أن يحتفظ داخل فنّه ، بلا شكلية الواقع الهاربة بلا نهاية . لقد ذهب إلى ما وراء العلم الذى كان قادراً على أن يقتنص ويحلل ليس غير لحظة من جانب متاهة الحياة المعقدة . إن الوضعية Positivism تتشبث بخداع الذات ، وهى المرحلة الأخيرة ، التى يعقبها الجنون .

إن برانديللو يعادل ألاعيب الساحر وتحايلاته فى مسرحيته « ست شخصيات » بألطف مسرحياته « هنرى الرابع » ، والتى يأخذ بناؤها الأكثر إحكاماً فى التقليل من حجم التعقيد ، ولكنه يكثف القوة الدرامية ●

المصدر :

Lewis, Allan. The Contemporary Theatre, the Significant Play wrights of our Time. New York : Croun Publishers, Inc, 1962, p. 127.



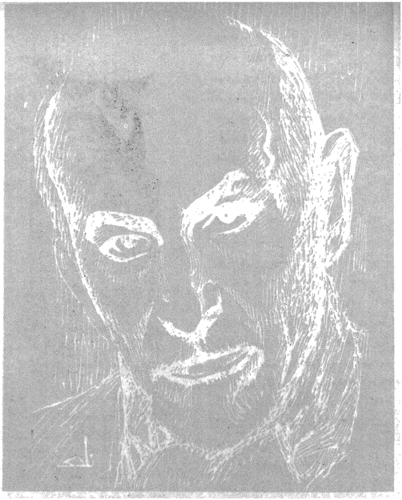
أقنعة بيراندللو العارية والثورة على المسرح البرجوازى

سعد أردش

فى ١٠ ديسمبر ١٩٨٦ ، انقضت خمسون سنة على وفاة لويجى بيراندللو ، الكاتب المسرحى الإيطالى الذى يجمع النقد العالمى على أنه أهم ظاهرة هزت المسرح الإيطالى ، وربما الأوروبى ، خلال النصف الأول من القرن العشرين .

وإذا كانت شهرة بيراندللو فى العالم قد اقترنت بثورته على البنية المسرحية البرجوازية ، بمجموعته المشهورتين : « الأقنعة العارية » ، وثلاثية « المسرح داخل المسرح » ، فأنه قد أنضج فكرة وفلسفته وبنيته الدرامية الخاصة قبل أن يكتب للمسرح للمرة الأولى فى ١٩١٥ ، من خلال العديد من الصياغات الأدبية : قصصاً وروايات ودراسات أدبية وفلسفية وأشعاراً ، فنى ١٨٨٩ ـ وكان فى الثانية والعشرين من عمره ـ كان شاعراً يقارع بقصائده عمالقة الشعراء فى عصر إزدهار الشعر الإيطالى ، وفى ١٨٩٤ كتب روايته الأولى : الطريدة L Esclusa ، وهى تحكى مأساة امرأة شابة رفضها المجتمع من رحمته عندما أحاطت بها الظنون وألبستها ثوب المذنبة ، ولم يغفر لها إلا بعد أن منحت نفسها لعشيق وأسلمت له أمرها ، ثم أتبعها بعدد وفير من القصص والروايات ، من بينها على وجه الخصوص ـ وإن لم تكن من أفضلها عند النقد ـ « الشيب والشباب » I vecchi eigiovani (١٩١٣) وهى تعبر عن مأساة الجيل الإيطالى الذى أعقب الوحدة ، وهى مأساة تنبع من الصدام بين هذا الجيل من الشباب المستبعد والمضطهد من قبل جيل الآباء صناع الوحدة ، وبين إيطاليا الأم ، وهو صدام يدفع الشباب إلى الثورة ضد إيطاليا ، معبرين عن طموحاتهم فى يوتوبيا التجديد الإجتماعى .

وفى ١٩٠٨ ينشر دراستيه الهامتين فى فلسفة الفن : الفن والحكمة Arte e scienza و « الحس بالنقيض » L Umorismo ،



والدراسة الأخيرة تعبير فلسفى عن محتوى مجموعاته القصصية والروائية الأولى ، الذى أغرق فى الإدانة المرة للسخرية الخالدة للحياة ، تلك السخرية من طموحات البؤساء من الرجال إلى الحب ، والسعادة ، أو - ببساطة - إلى عقيدة . « والحس بالنقيض عند بيراندللو Il senso del contrario هو حس نقدى ، يستهدف رؤية أكمل للشيء . إنه الأحساس بالوجه الآخر ، أو بالوجوه الأخرى ، للأشياء ، وللناس ، ولكل الظواهر ، الذى يولد حالة من الانبساط ، تستبعد الاحتقار الذى يتولد من النكتة أو من السخرية ، وتجمع الأحداث والناس فى حالة الكمال . »[1] وعلى ذلك فإن تصور بيراندللو لهذا الحس النقيض ، يختلف إختلافاً كبيراً عن نوعيات كثيرة من الفن ، كالفارس ، والكاريكاتير ، والساتير ، كما يختلف أيضاً عما يمكن أن يقع فيه المفسرون أو المترجمون لتعبيره Umorism من خطأ ، كأن يقال إن السخرية ، أو الضحك ، أو الضحك من بين الدموع إنه استبطان للتعددية المتناقضة فى أوجه الناس ، والأشياء ، وتطبيق لنظرية النسبية فى مواجهة ظروف الحياة .

وتحت هذه النظرة الفلسفية للإبداع ، يمكن لنا أن نستعرض طبيعة البنية المسرحية عند بيراندللو ، كما يمكن لنا أن نرصد الجديد فى ثورته المسرحية .

الأقنعة العارية :

لقد اكتشف بيراندللو خلال رحلته الطويلة مع الأدب القصصى والروائى مجموعة من المرايا السحرية التى تحل بألعابها لغز الحياة ، وتجلو أغوار الشخصية الإنسانية المعقدة ، فيحيل كل ذلك إلى سلسلة لا نهائية من الخداع الفانى للأضواء والظلال (يكفى أن نقرأ روايته المرحوم ماتيا بسكال Il Fu Mattia Pascal لنضع يدنا على تلك المرايا السحرية التى تحولت بعد ذلك إلى نظرية تقنن الصيغة الدرامية عند بيراندللو ، وهى تقدم فى الواقع حالة من الحالات التى سميت فيما بعد بالحالات البيراندلية الأصلية : حكاية الرجل الذى يتظاهر بالموت ، ليولد من جديد حراً ، حكاية الرافض الذى يحاول جاهداً أن يتبرأ من كل الأقنعة ، ومن كل المتواضعات الاجتماعية الزائفة ، ليكون - بكل الحرية وبشكل مطلق - نفسه ، تحت اسم جديد ، ولكنه فى الواقع ينهزم أمام المحاولة ، فى مواجهة المجتمع وضروراته المصطنعة ، وفى مقدمتها « الحالة المدنية » ، لقد أصبح عاجزاً عن الحب ، عاجزاً عن الدفاع عن نفسه وعن الآخرين ، عاجزاً عن إنقاذ نفسه أو الآخرين فى لحظة الخطر ، عاجزاً فى النهاية عن « الحياة » . فالحياة خارج الأقنعة الاجتماعية بتركيباتها وقناعاتها المضحكة تصبح مستحيلة ، بل إنها تصبح نكتة من النكات)[2] .

ولقد استقبلت مسرحياته الأولى - فى إطار هذه الفلسفة الاجتماعية - كنوع من المزاح أو العبث : من ذلك مسرحيته الأولى « منطق الآخرين La ragione degli altri ١٩١٥ » و « فكر فى الأمر يا جاكومينو Pensaci Jiacomino ١٩١٦ » و « ليولا Liola ١٩١٦ » و « الطاقية بجلاجل Il berretto a sonagli ١٩١٧ » . لقد هزت هذه المسرحيات المسرح الإيطالى الطبيعى لتحل محله ، ولكنها مع ذلك لم تستقبل بما كان يجب أن تستقبل به من إدراك ووعى بما فيها من جديد صاعق ، بل إن كثيرين من النقاد قد استقبلوها بشكل مغلوط - وهذا قدر أى تيار جديد صاعق يقلب البنى والمفاهيم المستقرة - حتى كتب بيراندللو مسرحيته المشهورة : هو هذا (إذا كان يرضيك ! ! ..) (Cosi e (sevi pare ، أو كما ترجمها الأستاذ محمد اسماعيل محمد : لكل حقيقته .. ! ! وسنتناول هذه المسرحية بالتحليل والعرض ، كنموذج ناضج لمجموعة « الأقنعة العارية » .

لكل حقيقته (١٩١٦) :

هذه المسرحية أيضاً منتوحاة من رواية بيراندللو « السيدة فلورا وزوجها السيد بونزا) La signora Florae il signor Ponza; suogenero . والقصة تبدو للوهلة الأولى شيئاً عادياً مما ينتمى بطبيعته للمسرح البرجوازى الذى يستمد مادته من واقع المجتمع البرجوازى ، وتقوم البنية المسرحية فيه على العقدة والحل : السيد بونزا يصل إلى قالدانا - إحدى المدن الصغيرة التى نسميها المراكز ، والتى تجمع بين حياة المدينة وحياة القرية وتقاليدها - بصحبة

زوجته وحماته . أما الحماة فتسكن شقة فى وسط المدينة ، وأما الزوج والزوجة فيقيمان فى منزل صغير بضاحية من ضواحى المدينة . ويبدو أن الزوج قد حرم على الحماة أن ترى ابنتها ، حتى أنها لا تتفاهم مع الأبنة إلا من خلال رسائل تتبادلانها بواسطة المصعد الشعبى (السلة بالحبل) عبر البلكونة . وبطبيعة الحال فأن غرابة الموقف تثير حب الاستطلاع عند سكان المدينة ـ شأن سكان مثل هذه المدن الصغيرة من البرجوازية الصغيرة والمتوسطة فى ذلك الزمان ـ ويكثر اللغط ، وتكثر التساؤلات ، وفى جلسات النميمة تتعدد التفسيرات والفروض . ومما يزيد الأمر إثارة ويجعل المجتمع اللاهث وراء الحقيقة إرضاء لحب الاستطلاع ، أن السيدة فلورا (الزوجة) تتخذ موقفاً غير حضارى من جيرانها ، فهى ترفض أن تقابل أحداً ، أو أن يراها أحد ، فلا تزور ولا تزار . إلى هنا والأمر بسيط ، وكان يمكن أن يتوقف عند هذا الحد ، سواء كان سلوك هذه الأسرة مبرراً أو غير مبرر ، إلا أن واقع الأمر فى مثل هذا المجتمع ، اللاهى عن حقيقته ، واللاهث وراء حقيقة الآخرين ، لا يجعله يسلم بالحالة على أنها شىء عادى ، فيجهد نفسه فى البحث وراء الحقيقة .

وينجح هذا المجتمع ـ مدفوعاً بحب الاستطلاع عند الزوجات والبنات على وجه الخصوص ـ فى استدراج الحماة الأم إلى جلسة يبحثون فيها عن الحقيقة . وتحكى الأم فى عاطفة مشبوبة : إن جميع أقاربها وأقارب الزوج قد ماتوا فى حادث زلزال . أما عن السيد بونزا (الزوج) فإن ـ لشدة حبه لزوجته ـ قد منع الأم من رؤيتها على الأطلاق ، وسمح لها بالكاد بالتراسل عن طريق السلة !! ولكن الأمر يزيد تعقيداً بعد خروج الأم ، عندما يدخل السنيور بونزا على هذا الجمع ليحذره من الاستماع إلى الأم : إنها فى الحقيقة مجنونة ، وتعتقد أن ابنتها ما تزال حية ، بالرغم من موتها منذ أربع سنوات . ولقد قضى هو أربع سنوات يبذل كل المحاولات الممكنة وغير الممكنة ، ليجنب هذه المرأة الألم ، جاعلاً إياها تعتقد أن ابنتها ما تزال تعيش ، إرضاء لحبها المجنون . ولكن الأمر لا يقف عن هذا الحد أيضاً ، فبمجرد خروج السنيور



بونزا ، تدخل السنيورا فلورا لتنصح الجمع ألا يعطى آذانه للسيد بونزا : إنه هو المجنون وليس غيره ، لأنه يعتقد أنه يعيش مع زوجة ثانية ، بعد أن ماتت زوجته الأولى . والحقيقة فيما تعتقد السنيورا فلورا هى أن السنيور بونزا أصيب بجنون جعله يعتقد أن زوجته امرأة ثانية غير ابنة السنيورا فلورا ، بعد أن اجتازت هذه الأبنة تجربة قاسية ، جعلتها تودع بمصحة للأمراض النفسية بعض الوقت ، بسبب حب زوجها العنيف ، وغيرته العمياء .. !! ولا شك أن هذه المكاشفات المتناقضة بصدد حقيقة



الزوجة ، ومن أقرب الأقربين إليها : أمها ، وزوجها ، تثير حالة من الذعر تتجاوز مجرد حب الاستطلاع إلى ما يمكن أن يسمى بقلق الضمير الاجتماعى ؛ الأمر الذى يدفع بالمستشار آجاتزى ـ أحد أفراد الجماعة اللاهثة وراء الحقيقة ـ إلى البحث الدقيق فى سجلات « الحالة المدنية » ، دون أن يجد شيئاً يشفى غليله وغليل الآخرين ، لسبب بسيط ، هو أن هذه السجلات قد اندثرت جميعها خلال الزلزال . ولا يبقى أمام الجماعة إلا أن يسعوا إلى تحقيق مواجهة بين أطراف اللغز ، حيث يتوصلان إلى الحقيقة البراجماتية الثابتة التى تعتبر فى الحقيقة بذرة العقدة الدرامية : بعد مشادات عنيفة بين الزوج والأم ، يصر كل منهما على عقيدته ، بل إن السنيور بونزا يعتذر عن قسوته فى مواجهة حماته ـ بعد خروجها ـ بأن سلوكه هو الوسيلة الوحيدة لحمايتها ، وحمايتها لا تتأتى ـ من وجهة نظره إلا بأن تواصل الحياة متعلقة بالأمل القابع تحت خديعتها الكبرى ، وهى حقيقة صنعها جنونها ، الذى سببه موت ابنتها . ولكن السنيورا بونزا ـ الزوجة ـ تدخل فى النهاية على الجماعة ، وقد غطت وجهها وجسمها بحجاب رمزى شفاف ، لتعبر عن هذه الفاجعة الدفينة قائلة إنه من غير المجدى ، بل ومن القسوة بمكان ، أن نسعى إلى كشفها :

السنيور بونزا : (بعد إنصراف الزوج والأم) ماذا تريدون منى بعد ذلك يا سادة ؟ ! إن بيننا هنا فاجعة ـ كما ترون ـ يجب أن تظل مخبوءة ، لأنه بهذه الطريقة فقط ، يمكن أن يفيد العلاج الذى منحتنا إياه الرحمة .

محافظ المدينة : (متأثراً) ولكننا نريد أن نقدر الرحمة ، يا سيدى . كل ما نريده هو أن تتفضلى فتقولى لنا ...

السنيور بونزا : (فى أداء بطىء ومتقطع) ماذا ؟ ! إنها هذا فحسب :

أننى أنا ، نعم ، ابنة السنيورا فلورا ..

الجميع : (بعد تنهيدة تعبر عن القناعة والرضا) آه !!

السنيورا بونزا : (بسرعة ، وبنفس الطريقة) والزوجة الثانية ، للسنيور بونزا ...

الجميع : (فى دهشة ، وقد خدعوا ، بصوت منخفض) أوه ! وكيف ؟ !

السنيورا بونزا : (بسرعة ، وبنفس الطريقة) نعم ؛ أما بالنسبة لى فأنا لا أحد !! .. لا أحد !

محافظ المدينة : آه ، لا ، بالنسبة لك ، أنت ، يا سيدتى : ستكونين الواحدة أو الأخرى !

السنيورا بونزا : لا أيها السادة . بالنسبة لى ، أنا من يعتقد الآخرون أننى أنا .

(تنظر إليهم من خلال الحجاب ، جميعاً ، للحظة ؛ ثم تنسحب صمت) .

لاوديس : إليكم ، أيها السادة ، كيف تتكلم الحقيقة ! (يدير إلى الجميع نظرة تحد وسخرية) هل أنتم سعداء ؟ ! (ينـــفـــجـــر ضاحكاً)(٣) .

هذه إذن حقيقة السيدة بونزا ، إنها بالنسبة لنفسها : لا أحد ، وبالنسبة للسنيور بونزا : زوجته الثانية (كما يعتقد هو) ، وبالنسبة اللسنيورا فلورا : ابنتها (كما تعتقد السنيورا فلورا) ، وهى كما نرى حقيقة نسبية ،، براجماتية ؛ ولكن بيراندللو لم يكن ليكتب مسرحية طويلة ، من ثلاثة فصول ، ليثبت حقيقة علمية قال بها



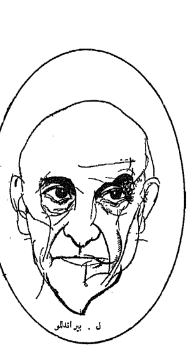
فلاسفة من قبل وبرهنوا عليها وأصبحت مع الزمن من النظريات الثابتة . لا . إن المسرحى العتيد ، يستمد من هذه النسبية ، فى إطار العلاقات الإنسانية ، مأساة دفينة فى قدر الإنسان : إن البشر لا يعرف شيئاً ، ولن يعرف شيئاً ، وسيظلون ــ رغم تقدم العلم والتكنولوجيا ــ يعانون من هذه الحقيقة المسكينة دون مهرب ؛ هذه هى الحقيقة الفلسفية التى تكشف عنها أحداث المسرحية ، ولكن هناك حقيقة أخرى أعمق وأكثر نفعاً للمجتمع الإنسانى من هذا البعد الفلسفى ، هى كشف الحقيقة الذاتية والاجتماعية للإنسان : ذلك الذى يتخفى تحت سلسلة لا نهائية من الأقنعة ، يستمدها من زيف المتواضعات الاجتماعية ، والتقاليد البرجوازية التى تجبر الإنسان على أن يكون مزيفاً ، منافقاً ، متلوناً ، حتى ينجح فى كسب صفته الاجتماعية .

وإذا كانت «لكل حقيقته» قد توصلت إلى هذه التعرية من خلال الطرح الفلسفى المجرد ، حتى ظن أكثر من ناقد ، وأكثر من متفرج ، للوهلة الأولى أنها مجرد مزحة بسيطة ، وأنها لا تخفى تلك الأعماق ، فلقد تضمنت مجموعة « الأقنعة العارية » أعمالاً كثيرة تضرب فى عمق الذوات الإنسانية ، وتبدع الدراما مغموسة فى الدم والعرق الإنسانيين ، ومتطلعة إلى تحقيق حلم الإنسان بإمكانية تحقيق الحب الرائع ، الذى يعيد إلى الإنسانية وجهها الأمين الباسم ، فى ظل عدالة أخلاقية بالدرجة الأولى ، لأنه بدون العدالة الأخلاقية ، يصبح مستحيلاً تحقيق عدالة إجتماعية . من هذه الأعمال التى فاقت الأربعين عدداً ، نشير إلى بعض العلاجات البارزة فى منهج بيراندللو : «كله من أجل الطيب» Tuttoper bene (١٩١٩) والعنوان يتضمن الحكمة التى تطرحها المقولة الشعبية عندنا «كله على الله» . بطل المسرحية مارتينو لورى ، عاش حياته فى حب زوجة ، اعتقد دائماً أنها مخلصة وأمينة ، وبعد عشرين سنة من تاريخ موتها يكتشف أنها خائنة بكل نذالة مع رجل آخر . ويريد أن ينجو من ذلك القناع ، ولكن جهده يذهب هباءً : إنه لا يستطيع أن يغير ما كان ، ولا أن ينفيه ، ولكنه يستطيع فقط أن يواصل « التمثيل » ، أن يواصل أداء دوره الثابت الذى أداه على مدى عشرين عاماً ، مع فرق جوهرى :

أنه أدى هذا الدور على مدى عشرين عاماً غافلاً عن الحقيقة ، وسيؤديه إلى نهاية عمره عالماً بهذه الحقيقة .. !! ولعلها أن تكون نفس مأساة بطل « هنرى الرابع » Enrico IV (١٩٢١) ، فلقد أصيب البطل بارتجاج فى المخ ، على إثر وقوعه من على جواده خلال رحلة صيد ، وخيل له جنونه أنه الملك هنرى الرابع ، فهيأ له مجتمعة (الأسرة والأصدقاء) بيئة صالحة يعايش فيها شخصيته الجديدة ، أو قناعه الجديد ، وأخذوا يعاملونه على أنه هنرى الرابع امبراطور ألمانيا . ولأنه مجنون من وجهة نظر الآخرين ، فأنهم يسلكون فى أمان ، حتى فيما يتعلق بعلاقاتهم غير الشريفة ، خاصة من هذه العلاقات ما يتعلق بعرضه وشرفه الرجلى ، بمعنى آخر : إذا كان القناع الزائف ضرورة إجتماعية فى مواجهة العقلاء ، فإنه يمكن أن يسقط فى مواجهة المجانين الذين لا يسمح لهم جنونهم بكشف القناع . غير أن البطل ــ لحسن حظه ، ولسوء حظه على السواء ــ يشفى فجأة من جنونه ، ليرى

الحقيقة المرة سافرة أمام عينيه ، وأمام عقله الواعى ، فلا يملك إلا أنه يواصل أداء دور المجنون ، عن علم كامل وتفصيلى بما يجرى أمامه ومن حوله ، مسدلاً إلى الأبد على ذاتيته قناع الأمبراطور هنرى الرابع (قناع منضبط ، مستقر ومحدد ، ثابت فى التاريخ) لأن هذا الواقع المخادع فى حقيقته ، أقل خداعاً وأكثر (حقيقة) من محاولة الدخول فى صراع مع الآخرين من جديد حول مائدة الحياة التى فقدت قيمتها ، والتى لم تعد لها فائدة أو لذة أو متعة ، فضلاً عن أنها قد رفعت بواسطة الآخرين بعد أن التهموا ما عليها بشراهة ونذالة .

ولقد ذهب بيرانديللو إلى أبعاد أعمق من تعرية الأقنعة التى تزيف الحياة الإنسانية ، فعالج فى بعض أعماله المسرحية المتأخرة قضية الخداع بنفس منطقه فى إنكار الحقيقة ، فالخداع نفسه عملة متغيرة ، يوماً بيوم ، ساعة بساعة ، دقيقة بدقيقة ، كالحقيقة تماماً : إن الإنسان الذى يحاول أن يقيم حياته على خداع الذات — وبالضرورة خداع الآخرين — سيجد نفسه حتماً فى مواجهة لعبة أبدية ، أشبه بالظلال أو الخيالات التى تظهر وتختفى ، دون أن يكون لها قوام ، أو ثبات ، أو وضوح ، إنها لعبة المرايا التى جسدت له الإحساس بالنقيض . وتتجلى هذه « التيمة » الأخيرة بشكل واضح فى مجموعة « المسرح داخل المسرح » التى ضمنها ثلاثاً من مسرحياته : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » Sei personaggi in cerca d'autore ، و « كل على طريقته » Ciascuno a suo modo ، و « الليلة نرتجل » Questa sera si recita a soggetto (١٩٢١ ، ١٩٢٤ ، ١٩٣٠ على التوالى) . وإذا كانت ثلاثية « المسرح داخل المسرح » تعالج جماليات فن الدراما فى المسرح — أدباً وعرضاً — لتقنن نظرية جديدة تسعى إلى تخليص المسرح ذاته من الزيف والتشويه باسم الفن الجميل ، فإن هذه الثلاثية لم تكف عن إسقاط الأقنعة عن المجتمع الإنسانى ، مع فرق واضح بين « الأقنعة العارية » وهذه الثلاثية ، هو أن البشرية فى الثلاثية هى المجتمع المسرحى : مؤلفين وشخصيات فنية ومخرجين وممثلين وجمهوراً . ولذلك فقد ضمن بيرانديللو


ل . بيرانديللو

أعمال الثلاثية طبعات مجموعاته الأولى تحت عنوان « الأقنعة العارية » ، قبل أن تفصلها بعض دور النشر فى مجموعة مستقلة قائمة بذاتها .

ومنهج بيرانديللو فى ثلاثية « المسرح داخل المسرح » يحتاج إلى دراسة قائمة بذاتها ، لأنه يقنن إنجاهاً لا يقل أهمية عن الاتجاه الذى تحدثنا عنه هنا ، ولقد نعود إلى هذه الدراسة فى عدد آخر إن شاء الله .

لقد اختلفت الآراء ، نقداً وجمهوراً ، حول توجهات بيرانديللو الفلسفية والفكرية والاجتماعية ، بل والعقائدية ، وبوجه خاص قبل أن يحقق شهرته العالمية منذ عرضت مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » فى ١٩٢١ ، ولكن هذا الخلاف حول بعض التفاصيل لم ينل ، ولا يمكن أن ينال ، من تقويم بيرانديللو كصاحب أعظم ثورة أدبية ومسرحية تحققت فى النصف الأول من القرن العشرين ، وتظل تفرض نفسها ، وتعتز بمبادئها ونظرياتها ، وبوجه خاص فيما يتصل بالصيغة المسرحية وتقنياتها ، حتى نهايات القرن العشرين ، وفى مواجهة عمالقة من المبدعين المسرحيين أعطوا للمسرح الكثير فيما بعد بيرانديللو ، بل إن الثابت أن هؤلاء المبدعين قد أفادوا غير قليل من عطاء بيرانديللو ، لكى يحققوه ما حققوه من إنجاز ومن تطور . وأود أن أشير هنا إلى رأى واحد من النقد الإيطالى ، غداة عرض المسرحية التى أطلقت لشهرة بيرانديللو العنان عالمياً : كتب أرنالدو فراتيلى فى جريدة « الفكرة الوطنية » معلقاً على عرض « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١١ مايو ١٩٢١) :

« إن المسرح كله ، فى مضمونه الإنسانى والأيديولوجى ، يتلخص ويتضح فى هذا العمل الأخير الذى يعتبر أكثر أعمال الكاتب دلالة على فنه . إن شخصياته هنا تصرخ بحقيقتها المعذبة ، وتبدو على الدوام ثائرة على إتهامها بأنها مجرد عرائس وهمية ، إن الدراما تؤكد تصاعدها الضرورى ، ضد أولئك الذين حكموا عليها بأنها بنية عبقرية ، ولكنها تتنفس فى مناخ عقلانى بارد . إن التناقض بين عالم الخيال والإبداع وعالم الواقع المسرحى ، بين معاناة الخلق الفنى (أدباً) وتجسيده فى الفراغ المسرحى (عرضاً) ، تلك التناقضات التى اكتسبت الحياة المسرحية فى « ست شخصيات » ، ليست تناقضات قاصرة على مسرح بيرانديللو ، ولكنها خاصة بكل المسرح . ومن هنا فإن « الكوميديا » تطرح مضموناً عالمياً ، يضاعف من قيمته نجاح بيرانديللو فى إبداع عمل مسرحى ، يدرس من خلاله المسرح ، وربما يصل فى هذه الدراسة « إنكار » المسرح نفسه . إنه عمل مسرحى غير عادى ، قائم بذاته ... ثم يضيف : « ولكى يصوغ بيرانديللو نصاً درامياً كهذا فى إقتدار ، كان لابد من تمكن تقنى نادر ، وعبقرية نادرة ، عبقرية منفعلة على وجه الخصوص . وإذا كان الجانب الأكبر من جمهور المسرح قد نجح مساء أمس فى التفاعل مع العرض بسهولة نسبية ، فى أحداث مسرحية غير عادية ، ونجح فى تتبع أهداف المؤلف ، وهى أهداف واضحة فى الغالب ، ولكنها ليست شفافة بما فيه الكفاية بسبب طبيعتها الفلسفية ، فإن ذلك قد حدث لأن عبقرية الكاتب كانت منفعلة وحساسة عندما جسدت مسرحياً عذابات الخلق الفنى ، ولهذا نجح فى نقل هذا الإحساس ، وهذا الإنفعال ، إلى جمهرة



ل . بيراندللو

المتفرجين ... »[4] ويضيف الناقد الإيطالى سلفيو داميكو فى دراسة نقدية لمسرح بيراندللو : « توجد فى إحدى كوميديات بيراندللو شخصية فنية لعضو مجلس الشيوخ (سناتور) تسلك فى المسرحية سلوكا قبيحاً . ويحكى أنه عندما دخل مجلس الشيوخ فى إيطاليا عضو ـ حقيقى ـ يحمل نفس اسم الشخصية ، وجه إلى بيراندللو رجاء حبى من شخصية مسئولة ، بأن يغير اسم شخصيته الفنية ، لتلافى ملابسات مضايقة قد تترتب سوء التفسير . ولكن الشاعر أجاب : « ولماذا ؟ ! إن شخصيتى مخلوق فنى ، موجود ؛ أما صاحبكم فإنه يعد فى الحياة صفراً ، ليست له شخصية ، غير موجود . كيف تريدون إذن أن تتنازل شخصية موجودة وحية عن اسمها لآخر غير موجود ؟ ! إذا كان هذا الاسم يضايق صاحبكم عضو مجلس الشيوخ ، فليغيره هو . ! ! إن فى هذا المعنى كل بيراندللو . فالنسبة له يمكن أن نتشكك فى وجود الإنسان الذى يمر فى هذه اللحظة بالشارع ، ولكن الشخصيات الفنية موجودة وحية وخالدة دون شك . إن الحياة (الواقع) عند بيراندللو خداع ، أما الفن فلا ، إن « الفن » عند بيراندللو ، حقيقة »[5] .

ويطيب لى فى نهاية هذه الدراسة فى ذكرى بيراندللو ، صاحب إحدى أعظم الثورات المسرحية فى القرن العشرين ، أن أتركه يتحدث عن نفسه : « هأنذا هنا ، مستعد للإجابة عن الأسئلة التى توجهونها إلى ، بشرط أن تكون الأسئلة مناسبة ، إما عن الأدب بوجه عام ، أو عن المسرح بوجه أخص ، أو ـ أيضاً ـ حول ما يسميه البعض فكرى الفلسفى ، بالرغم من أننى لم أقصد لأية مسئولية فلسفية ، بل اتجهت نيتى وإرادتى دائماً إلى إبداع الفن فحسب ، من واقع إمكانياتى لا من واقع فلسفى . وبالتأكيد ، فأنه يمكن استخلاص المنهج الخاص الذى اعتنقته دائماً فى مواجهة العالم ، والحياة ، من كل أعمالى الإبداعية . هذا المنهج (الفكرى) ، الذى يبدو لى عادياً جداً ، والذى عبرت عنه بالطريقة التى بدت لى مناسبة وواضحة ، يبدو مع ذلك للآخرين ، غالباً ، غريباً ، وضبابياً . أيها السادة ، سواء كنا حقيقيين أو لم نكن ، فإنه من المستحيل أن نكون حقيقيين بالقوة . ومن يريد أن يكون حقيقياً بالقوة ، فإنه سيكون بالضرورة مبالغاً ، لا حقيقياً . إن الأمر لا يحتاج إلا إلى جهد بسيط جداً لكى نبدو للناس متفردين : يكفى أن نخرج فى الشارع بأكمامنا مقلوبة ، وبالقبعات موضوعة على الرءوس بشكل عكسى ، لكى يلاحظنا الجميع ، وأتحدى . ولكن هل هذه سلوكيات الحقيقة (الأصالة ؟ !) لا . سيكون مبالغين . إن الإنسان الحقيقى (الأصيل) لا يعرف حتى أنه حقيقى . ولكنه فى الواقع حقيقى لأنه يرى العالم ، ويرى الحياة ، بعيون جديدة ؛ وكما يرى يقول ويكتب ؛ يقول ويكتب كلمات جديدة ، كلماته هو ، لا كلمات الآخرين . وهو لا يفعل ذلك عمداً . صادقى . إنى أقسم لكم أنى لم أبدع مسرحى عمداً . بل ربما ، على العكس ، أتمنى لو لم أبدعه بهذه الطريقة ، حتى لا أسمع بعد ذلك أنه مسرح جديد » .[6]

تذييل

(١) لويجى بيراندللو فى مصر

ربما كان تعرفنا فى مصر على أدب ومسرح بيراندللو متأخراً بعض الشىء عن انطلاق شهرته فى العالم ، حيث ترجمت أعماله فى فرنسا وألمانيا منذ العشرينات ، وعرضت على المسرح فى العشرينات والثلاثينات ، بل إنها عرضت فى أمريكا قبل وفاة بيراندللو ، أى قبل ١٩٣٦ .

ولاشك أن مثقفينا ، ورجال المسرح عندنا ، قد قرءوا بيراندللو ، وقرءوا عن بيراندللو منذ الثلاثينات على الأقل ، سواء فى أوربا أو فى مصر ، بلغات أجنبية . ومن اليسير أن يثبت الباحث المدقق ذلك من خلال تطور الأدب المسرحى المصرى ، ومن خلال كثير من الكتابات الأدبية والفلسفية أيضاً . على إن الفضل فى تعريف القارىء المصرى بأدب بيراندللو ومسرحه يرجع إلى مؤسستين ثقافيتين بدأتا الحركة فى أوائل الستينات ، أما الأولى فهى « مسرح الحكيم » الذى تولى تأسيس ونشر مجلة « المسرح » التى نشرت كثيراً من الدراسات والترجمات عن بيراندللو ، وأما الثانية فهى « المسرح العالمى » الذى أصدر سلسلة « المسرح العالمى » وفتح الباب أمام القارىء المصرى للاطلاع على أعمال كتاب

العالم ، ومن بينهم لويجى بيراندللو ، الذى يعتبر الأستاذ محمد اسماعيل محمد - فيما أعلم - أول من ترجم مسرحه . وقد نشرت له تراجم عديدة لأعمال بيراندللو .

وإذا كانت عودة بعض المبعوثين من المسرحيين قد أتاحت لجمهور المسرح المصرى أن يرى بعض أعماله ، أو بعض انعكاسات منهجه ونظريته فى المسرح ، على نصوص مسرحية مصرية ، أو على عروض مسرحية عالمية أو مصرية ، فلا شك أن الفضل فى تقويم مسرحه على خشبة المسرح المصرى يرجع أولاً إلى الأستاذ محمود السباعى الذى قدم له أولى مسرحياته على خشبة المسرح المصرى ، حينما قدم (ست شخصيات تبحث عن مؤلف » من ترجمة الأستاذ محمد إسماعيل محمد ، بفريق أنصار التمثيل ، فى ١٩٦١ ، وأذكر أننى - وكنت عائداً لتوى من بعثتى بإيطاليا ، قد شاهدت العرض ، وكتبت نقداً عنه فى « أخبار اليوم » ، وكان النقد الأول والأخير الذى أكتبه عن عرض مسرحى ، لأننى احترفت الإخراج بعد ذلك ، وأصبح من غير المنطقى أن أتعامل مع النقد المسرحى إلا فى المجال الأكاديمى . ثم أخرج الأستاذ كمال يس بعد ذلك مسرحية « لكل حقيقته » لنفس المترجم .

ومنذ ذلك الحين - أوائل الستينات - لم يعرض بيراندللو على خشبة المسرح فى مصر ، اللهم إلا فى مشروعات الطلاب وتدريباتهم فى المعهد العالى للفنون المسرحية ، وهو أمر يدعو للتساؤل ، خاصة إذا علمنا أن بيراندللو حاضر على ريبرتوار المسرح فى العالم على الدوام .

(٢) قائمة بأعمال بيراندللو المسرحية

عن مجموعة « الأقنعة العارية » الصادرة عن دار نشر موندادورى بميلانو فى ١٩٤٨ ، فى أجزاء أربعة ، وبصرف النظر عن الترتيب التاريخى لكتابة هذه الأعمال أو عرضها :

(١) ست شخصيات تبحث عن مؤلف .
(مترجم) محمد اسماعيل محمد
(٢) كل على طريقته .
(مترجم) محمد اسماعيل محمد
(٣) الليلة نرتجل .
(مترجم) محمد اسماعيل محمد
(٤) أبو زهرة بفمه (فصل واحد)
(مترجمه) محمد اسماعيل محمد
(٥) لعبة الأدوار
(مترجمه) أحمد سعد الدين
(٦) فائدة الأمانة .
(مترجمه) محمد اسماعيل محمد
(٧) الأحمق (فصل واحد)
(٨) الرجل ، الوحش ، الفضيلة .
(٩) كما فى السابق ، وأفضل .
(١٠) إلباس العرايا .
(١١) كما تهوانى .
(١٢) لكل طريقته .
(مترجمة) محمد اسماعيل محمد
(١٣) كله ، من أجل الطيب .
(١٤) منطق الآخرين .
(١٥) العش (فصل واحد) .
(١٦) هنرى الرابع .
(مترجمه) محمد اسماعيل محمد
(١٧) ديانا والتودا .
(مترجمه) محمد اسماعيل محمد
(١٨) الحياة التى أعطيتها لك .
(١٩) حلم (وربما لا) .
(٢٠) صديقة الزوجات .
(٢١) المقعدة (فصل واحد)
(مترجمة) محمد اسماعيل محمد
(٢٢) السيدة مورلى ، واحدة واثنتان .
(٢٣) فكر فى الأمر ، يا جاكوميتو .
(٢٤) أصداف صقلية (فصل واحد) .
(٢٥) الطاقية ، بالجلاجل .
(٢٦) الزلعة
(مترجمه)
(٢٧) حمص
(مترجمه) وأنتجت تليفزيونياً من إخراجى ، بطولة سناء جميل وجميل راتب .
(٢٨) واجب الطبيب .
(٢٩) تكريس سيد السفينة .
(٣٠) ولكنها ليست شيئاً جدياً .
(٣١) الحياة الجميلة .
(٣٢) الرخصة .
(٣٣) الأبن الآخر .
(٣٤) ليدلا .
(٣٥) إما لها صاحب ، أو ليس لها صاحب .
(٣٦) لا يعلم أحد كيف .
(٣٧) عندما يكون الإنسان شيئاً ما .
(٣٨) أن نجد أنفسنا .
(٣٩) المستعمرة الجديدة .
(٤٠) لا تزارو .
(٤١) خرافة الأبن الذى تغير .
(٤٢) عالقة الجبل (وتعتبر السيمفونية الناقصة فى أعمال الكاتب ، لأنه توفى بعد أن كتب الفصلين الأول والثانى ، وقد شرح لابنه ستيفانو بيراندللو - وهو على سرير الموت - ما كان يحلم به للفصل الثالث ، وقد نشرت بهذه المجموعة ، متضمنة ما رواه الكاتب لابنه عن تفاصيل الفصل الثالث) ●

هوامش :

(١) دراسات بيرانديللو : القاموس الأدبى للأعمال والشخصيات ، الجزء السادس ، ص ٤٤١ . بومبيانى ، ميلانو ١٩٥٧ م .

(٢) استلهم بيرانديللو هذه الرواية مسرحية بنفس العنوان فى عام ١٩١٦ ، وقد ضمن مسرحه بعد ذلك كثيرا من موضوعات وأفكار وشخصيات قصصه القصيرة ورواياته .

(٣) ترجمة الكاتب عن الأصل الايطالى ، الأقنعة العارية ، الجزء الخامس ، موندا دورى ايطاليا ١٩٥٥م .

(٤) المسرح الايطالى أمس واليوم ، دراسات نقدية للكاتب الايطالى أكيلى فيوكو ، دار نشر كابيللى ، ايطاليا ١٩٥٨ ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .

(٥) مختصر « تاريخ المسرح » لسلفيوداميكو ، دار نشر جازرانتى ، ميلانو ١٩٦٠ الجزء الثانى ص ٣٣٧ .

(٦) من شرح بيرانديللو للجمهور فى أمريكا ، القاموس الأدبى للمؤلفين ، لكل الأزمنة وكل الآداب ، بومبيانى ، ميلانو ١٩٥٧ ، الجزء الثالث ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

مسرح



لويجي برانديللو في مصر

د. سوزان بديع اسكندر

ترجع صلة بيرانديللو[1] بمصر إلى أكثر من خمسين سنة ، ففى سنة ١٩٣٢ قام بزيارة لمصر بدعوة من مدرسة الليسيه الفرنسية بالاسكندرية لإلقاء محاضرة فى افتتاح موسم نشاطها الثقافى الذى اعتادت فى أن تنظمه سنويا .

واستغرقت زيارة بيرانديللو لمصر أربعة أيام من الرابع عشر إلى الثامن عشر من شهر ديسمبر ، قوبل خلالها بالترحاب والتكريم سواء من مدرسة الليسيه أو من الجمعيات والمنتديات الايطالية والمصرية ، والمسئولين الايطاليين بمصر ، وتحمل لنا جريدة « جورنالى دورينتى » وهى جريدة إيطالية كانت تصدر بالاسكندرية خبر وصول بيرانديللو وتفاصيل زيارته ولقاءاته فى القاهرة والاسكندرية .

ومن المعروف أن بيرانديللو فنان[2] متعدد المواهب فقد بدأ حياته شاعراً ثم اتجه إلى القصة القصيرة والرواية والمسرح . وترجع شهرته فى العالم إلى كتاباته المسرحية رغم أن قصصه القصيرة ورواياته لا تقل أهمية عنها . وكان لبيرانديللو إلى جانب ذلك دور كبير فى الحركة الثقافية فى إيطاليا فقد كتب منذ شبابه فى كثير من المجلات الثقافية والأدبية .

ولكى يفهم قارئ بيرانديللو أعماله المختلفة لابد له أولا من أن يعرف مفهوم بيرانديللو عن الفن وذلك من خلال بحث كتبه عن الفكاهة L'Umorismo وضع فيه خبرته ونظرته للفن والحياة . فالفكاهة عند بيرانديللو تقوم على « الشعور بالنقيض » . فى لحظة الإبداع الفكاهى : يظل العقل حاضراً فى مواجهة الشعور ، كالحكم ، يحلله دون مشاركة ، ويفكك صورته ، ونتيجة لهذا التحليل يتولد شعوراً آخر .. وهو ما أسميه أنا « الشعور بالنقيض » . ولهذا فيمكن القول بانه فى لحظة الابداع الفكاهى يكون العقل مثل مرآة للشعور ، ولكنها مرآة « من ماء ثلجى لا تنعكس فيه جذوة الشعور فحسب وإنما تغوص فيه فينطفئ لهيبها ونشنشة الماء هى الضحك الذى يبعثه الفكاهى » .

والمحور الأساسى الذى تدور حوله كل أعمال بيرانديللو والذى يجمع بينها جميعا هو ثنائية الحياة والشكل أو البناء ، ويرى بيرانديللو ضرورة أن تأخذ الحياة شكلا واستحالة أن تستنفذ فيه وهذا الموضوع يكفى فى حد ذاته ـ كما يقول « تيلجر » ـ للتدليل على حداثة وعصرية أعمال بيرانديللو . فالفلسفة الحديثة ابتداءً من « كانت » تقوم على إدراك لهذه الثنائية بين الحياة ـ وهى تلقائية مطلقة ، ونشاط خلاق . واندفاع دائم نحو الحرية . وخلق مستمر لكل جديد ـ وبين الشكل أو البناء أو الأطر التى تسعى إلى احتوائها ، وتصطدم الحياة بهذه الأطر والأشكال مرة تلو الأخرى فتهشمها ، وتذيبها لتمضى عنها . ويبدو الواقع أمام بيرانديللو بدراميته العميقة ، وهذه الدراما تتمثل فى الصراع بين عرى الحياة الأولى والثياب أو الأقنعة التى يتطلع البشر إلى تغطيتها بها . وعناوين أعمال بيرانديللو تعكس هذا الصراع وهذا المغزى مثل **الحياة العارية** ، **والأقنعة العارية** . ومن ثم فالموضوعات التى تدور حولها أعماله هى نسبية الحقيقة ، واستحالة الوصول إلى جوهرها وما يكمن وراء مظاهرها ، وتعدد شخصيات الفرد الواحد ، وعدم إمكانية التواصل بين الناس .

وفى مصر وجد بيرانديللو اهتماماً من المترجمين ، والنقاد والباحثين ورجال المسرح على حد سواء وكان من أوائل من اهتموا بدراسة بيرانديللو محمد أمين حسونة الذى أصدر عنه كتابا فى سلسلة « إقرأ » تناول فيه حياته وفكره وفلسفته وفنه الروائى والمسرحى وترجم له « نفس هذا الكتاب مختارات من قصصه القصيرة ، إلا أن ما يلفت أنظارنا هو أن المؤلف يشبه بيرانديللو (بعمر الخيام) من الناحية الفلسفية ويؤكد أنهما « يناديان » بالقضاء والقدر ، وبأن أساس الكون ومحور نظامه هو الجبر والاضطرار فالقدر فى نظر كل منهما أزلى ، والقضاء أعمى ، ولسنا سوى آلات فى يد الدهر ، تحركنا كما تحرك الريح أغصان الشجر ، فليس لنا من إرادة ، ولا فى وسعنا أن نستقل بآرائنا ، وإنما نحن رخاخ فى رقعة شطرنج » .

ربما أراد المؤلف أن يقرب إلى ذهن القارئ العربى فلسفة « بيرانديللو » فشبهها بفلسفة عمر الخيام فى الحياة إلا أنها كما سبق وأشرنا تختلف عنها فى جوهرها وجذورها .

وإذا كان الفضل يرجع لمحمد أمين حسونة فى تعريف القارئ المصرى بعالم بيرانديللو فإنه تمر سنون تزيد على العشر سنوات قبل أن يأخذ هذا الكاتب مكانه بين الأدباء العالميين المشهورين فى مصر . ولعل اللحظة كانت مواتية حينما اضطلع المسرح بدوره كقناة جادة لنشر الثقافة فى مصر ، وكانت تلك النهضة المسرحية فى الستينات ، وحينئذ حظيت الترجمة باهتمام وتشجيع واسع ، من حيث أنها منافذ للخبرة وعيون على ركب الحضارة وخصصت سلسلة « روائع المسرح العالمى » لنقل الأعمال الفنية القيمة لكبار الكتاب المسرحيين العالميين ، وهكذا اتسع أفق المعرفة ليطلع القارئ والمتفرج المصرى على آداب أجنبية إلى جانب الإنجليزية والفرنسية فعرف المسرح الألمانى والإيطالى ، والروسى .. وغيرها من المسارح . نستطيع القول بأن بيرانديللو تمتع بهذه اللحظة المواتية .. وكان من أوائل من ترجم لهم ، فترجمة مسرحية **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** التى ترجمها محمد اسماعيل محمد تحمل رقم ١٤ من سلسلة « روائع المسرح العالمى » ، وصدرت سنة ١٩٦١ ، وسرعان ما سيطر بيرانديللو بفنه

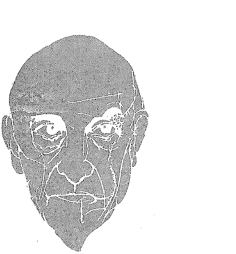
وفكره على اهتمام محمد اسماعيل محمد فعايشه زمناً طويلاً ، حتى ارتبط اسم المؤلف والمترجم ارتباطاً وثيقاً فى أذهان المهتمين بمسرح بيرانديللو فى مصر ، فقد ترجم له مايقرب من عشرين مسرحية ، نشر منها قرابة الخمس عشرة نذكر من بينها ، فضلاً عما سبق ، مسرحية الليلة نرتجل ، والجرة سنة ١٩٦٥ ، هنرى الرابع ٦٦ ، حسب تقديرك ١٩٦٧. كل شيخ له طريقة ٧٧ .. الخ .

ولا يكاد يمر الوقت على نشر أول مسرحية لبيرانديللو حتى يسهم مترجم آخر ، كامل صليب ، ويقدم للقراء مسرحية بيرانديللو المشهورة والتى يعالج فيها الكاتب قضية الحقيقة وكيف أنها ليست واحدة بالنسبة للجميع بل تختلف باختلاف الرؤى فهى تبدو للمرء فى شكل ما وفى نفس الوقت يراها غيره بشكل آخر وقد أعطى عنوانا لهذه المسرحية **الأمر إليك** ونشرها ضمن سلسلة الألف كتاب فى سنة ١٩٦٣ . ومما هو جدير بالذكر أن محمد اسماعيل محمد ترجم نفس المسرحية تحت عنوان آخر .

ويبدو أن سحر مسرح بيرانديللو قد جذب مترجمين آخرين إلى الاهتمام به فيظهر هذه المرة سعدالدين وهبة ليأخذ مكانه فى مصاف مترجمى بيرانديللو وينشر فى سلسلة « روائع المسرح العالمى » فى عددها الخامس والستين الصادر فى سنة ١٩٦٥ مسرحية IL giuoco delle Parti وقد فضل أن ينشرها تحت عنوان **قواعد المبارزة** .

وفى يناير ١٩٦٥ قدمت مجلة المسرح فى عددها الثالث عشر النص الكامل لترجمة مسرحية « **هنرى الرابع** » التى قام بترجمتها وكتب مقدمة لها د. فاروق عبدالوهاب . إلا أنه لايكاد يمر عام واحد حتى يلتقى القراء بنفس المسرحية وقد ترجمها محمد اسماعيل محمد وقدم لها ونشرت فى سلسلة « المسرح العالمى » لسنة ١٩٦٩ م .

غير أن هذا النشاط الملموس فى نشر أعمال بيرانديللو المترجمة فى الستينات قد أعقبته فترة سكون نسبى وإن وجدت مترجمات لم تعرف بعد طريقها إلى النشر مثال **واجب الطبيب وستر العرايا ومنطق الآخرين** وهى لمحمد اسماعيل محمد وكذا مسرحية **وإنما الأمر غير جاد** ترجمة كاتبة هذا المقال . ومع هذا فأعمال بيرانديللو من رواية ومسرح لا تزال تشغل دارسى الأدب فى مصر وها هو **سمير مرقس** يقوم بترجمة إحدى



ل . بيرانديللو

قصص بيرانديللو الشهيرة وهى **المفكر ياجوكوميو** وجارى نشرها الآن ضمن مجموعة مختارات روائية ايطالية مترجمة .

ومن هذا العرض السريع للاهتمام الذى حظى به بيرانديللو . لدى مترجمينا كان يسيراً علينا أن نلحظ تعدد المترجمين لمسرحيات بعينها وفى حيز زمنى ضيق وأنه بإستثناء **هنرى الرابع** من حيث أنه اسم شخصية تاريخية لا لبس فيه ، فإن من يقرأ عناوين مترجمات بيرانديللو ربما اختلط عليه الأمر أحياناً وظن أنه بصدد قراءة مسرحيتين مختلفتين بينما الأمر لا يتعدى كونه تناول مترجمين اثنين لمسرحية واحدة . ولنأخذ على سبيل المثال مسرحية Cosi e se vi pare فقد ترجمها كامل صليب ١٩٦٣ تحت عنوان **الأمر إليك** بينما ترجمها محمد اسماعيل محمد ١٩٦٧ بعنوان **حسب تقديرك** ، كما وأن سعد أردش قد أشار إلى نفس المسرحية معنوناً إياها **لكل حقيقته** وذلك فى تناوله لحياة بيرانديللو وخصائص فنه فى المقدمة التى كتبها لترجمة سعد الدين وهبة التى سبق وذكرناها : **قواعد المبارزة** .

ولعل هذا التباين الواضح فى التعبير يشير إلى مشكلة الترجمة الأدبية إلى العربية بوجه عام ، ومشكلة ترجمة أعمال بيرانديللو بوجه خاص ، فهو كاتب مجدد ، ثائر على القديم ، لا يؤمن باستمرارية شكل ثابت للحياة ، « فالحياة تدفق وتحول مستمر » ، وعلى هذا فأحداث وشخصيات ولغة رواياته تجسد رؤيته هذه للحياة . ولعلنا نجد فى تحليل «كورادو سيميونى » ، وهو من أهم نقاد بيرانديللو ، ما نهتدى به فى هذا المجال حين يقول أنه « قلما يستخدم عناصر اللغة العامية أو اللهجات المعروفة فى الإيطالية ، ويبدو أن كلا من

شخصيات كتاباته ، قد كون لنفسه شكلاً تعبيرياً خاصاً به ، قوامه العبارات المتكررة ، والاشارات والايماءات ، والتراكيب اللغوية اللاهثة التى تتوافق مع إيقاع المشاعر المكنونة أكثر من توافقها مع تقاليد لغة الحديث أو الكتابة . » وهذا ما يفسر لنا استخدام « بيرانديللو » الواسع لألفاظ التعجب استخداماً خاصاً تنفرد به كتاباته وذلك فيما يختص بموقعها فى الجملة أو بدلالاتها غير المألوفة فى اللغة الإيطالية والتى لا بد وأن تستمدها من سياق المعنى .

هذه كلها خصائص تستلزم جهداً من المترجم لا يستهان به عند نقل هذا العالم اللغوى المعقد إلى اللغة العربية ، مع الالتزام بقواعدها الأصلية . ووضوح تراكيبها وجمال صياغتها . ولعل هذا يفسر لنا كيف أن المترجمين قد اجتهدوا فى ترجمة العنوان الذى ذكرناه كمثال لاختلاف الصياغة لكى يتحاشوا أشكالاً لم يألفها القارىء العربى ، مع أنهم احتفظوا بالكثير من مضمونه . والعنوان كما وضعه المؤلف يقول هكذا (**إن بدا لكم**) ، صيغة غريبة ولا ريب على الأذن العربية ، إلا أن الأذن الإيطالية أيضاً لم يكن قد ألفتها قبل بيرانديللو . فهو يؤكد حداثة فنه فى اللغة التى يستخدمها ، وليست هذه هى المرة الأولى التى يفاجىء فيها . بيرانديللو قراءة بعنوان غريب ، فله مسرحيات تحمل « جملة حوار » كاملة عنواناً لها . وفى إختيار العنوان تأكيد وتجسيد بل وخلاصة ما سوف يلتقى به القارىء بين صفحات الكتاب ، ومن ثم يبدو أن بيرانديللو أراد أن ينبه القارىء أنه بصدد التعرف على عالم لم يألفه من قبل هو عالم نسبية الحقيقة . نجده يضع القارىء أمام رؤية موضوعية مشروطة بأخرى

ذاتية ، ولن تتحقق الأولى إلا بالثانية ، التى أراد أن يعطيها إهتماماً أكثر فختم بها عبارته وإمعاناً فى الاهتمام وضعها بين قوسين وكأنه يقول إن الأمر أو الشيء .. أى شيء ما هو إلا كما يراه الإنسان . ولما كان هناك تباين فى العنوان فطبيعى أن نجد نظيره فى متن الترجمة فالنقل من لغة شعب إلى لغة شعب آخر وخاصة فى الأعمال الأدبية يشابه كثيراً النقل من لغة فن إلى لغة فن آخر . مثل نقل رواية إلى خشبة المسرح أو شاشة السينما ، فالنقل يتحقق بالضرورة من خلال تفسير الناقل ورؤيته للعمل نفسه .

ونذكر هنا ترجمتين عن الإيطالية لفقرتين من أحد مشاهد مسرحية واحدة . فى ترجمة كامل صليب **الأمر إليك** نقرأ هذا الحوار للفتاة دينا ، ابنة المستشار وهى تجيب على إتهام خالها لها بالفضول حينما سعت وراء البحث عن معرفة حقيقة . السيدة « بونتسا » هل هى ابنة السيدة « فرولا » أم الزوجة الثانية للسيد « بونتسا » :

لاوديزى : آه ، طبيعى ، حقاً فليس لديكما شيء آخر تفعلانه

دينا : « لا ، اسمع يا خالى الحبيب : فأنت يجلس هنا ، ولا يهمك ما يفعله الآخرون من حولك .. حسناً .. » سأعرض عليك الأمر . هنا ، وفوق هذه المنضدة أمامك ، أجئ لأضع ، بكل ثبات .. لا ، لن أضع الرأس المشنوق لذلك السيد هناك .. لا شيء سوى حذاء الطاهية .

بينما نقرأ فى ترجمة محمد اسماعيل محمد ، حسب **تقديرك** الصياغة التالية :

لدزى : آه ، طبيعى فعلاً : لأنكم فاضيين

دينا : لا ، سمع يا خالى ، حتى لو كنت لا تلتفت إلى ما يفعل الآخرون من حولك ، لم جئت أنا ووضعت على هذا النضد الذى أمامك بالذات ، بدون أدنى خلجة ـ أو بسحنة هذا الصفق ماذا ـ حذاء الطاهية مثلا .



ثمة فوارق ملموسة فى الصياغتين رغم التزام المترجمين ، فالأصل كما كتبه « بيرانديللو » ويحتاج فى بعض جزئياته إلى تفسير ، حيث يعتمد على الإشارة أكثر مما يعتمد على التعبير الواضح . هذا إلى جانب أن الحديث كما هو فى الأصل يعكس تلقائية لا تحكمها أصول اللغة بقدر ما توجهها أحاسيس ومشاعر الشخصية التى تتحدث : دينا يتهمها خالها بالتفاهة بينما المشكلة تشغل حيزاً ، فى تفكيرها وتفكير أهل البلدة كلها ، ولهذا فهى تحاول أن ترد عن نفسها الإتهام وفى نفس الوقت تحاول أن تشعر خالها الهادىء ، غير المكترث كيف يمكن أن يثير أمراً ، غير مألوف ، مثل مسألة السيد ، « بونتسا » ، فضول الناس ، وعلى هذا فهى تتدرج فى حديثها معه من نبرة هادئة ودودة إلى أن تصل إلى شيء من الحدة ، ثم فى محاولتها البحث عن شيء يمكن أن يفرض نفسه ويجذب انتباه أقل الناس فضولاً ، لا يسعفها خيالها ، وإن كانت مشاعرها تتأجج حنقاً ، فما تكاد تمر بمخيلتها سحنة ذلك السيد ، أى السيد « بونتسا » ، حتى تلتقط صورة مثيرة



جداً وهى حذاء الطاهية على المنضدة أمام الخال . وفى محاولة لنقل ما أراد بيرانديللو أن يقوله يمكننا أن نصيغه على النحو التالى :

لاوديزى : آه ، طبيعى بالفعل : فليس لديكما ما تفعلانه .

دينا : لا ، بل انظر يا خالى العزيز . انت تنتحى جانباً ههنا دون أن تلتفت لما يفعله الآخرون من حولك . حسناً ـ آتى أنا ، وهنا على هذه المنضدة الصغيرة ، الموضوعة أمامك ، أضع لك ، دون ـ ما ـ اضـ ـ طـ ـ راب ـ لا ، بل وعلى وجهى سحنة ذلك السيد الذى يستحق الشنق ـ أضع ماذا ، حذاء الطاهية مثلاً .

ولقد راعينا فى الصياغة الاحتفاظ ليس بمعانى التعبيرات والألفاظ وحسب ولكن الاحتفاظ كذلك بترتيب أجزائها كما وردت فى الأصل مع عدم حذف أو اختصار أى من عناصرها حتى لا تفقد إيقاعها وأثرها على المتلقى ، « لاوديزى » ، فينتفض مستفسراً كما هو وارد فى النص .

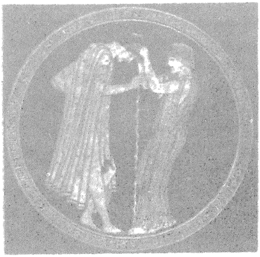
وعلى هذا فقد اجتهد المترجمان المذكوران رغم ما بالنص الأصلى من صعوبة تعذر على المترجم الأول معها أن ينقل الجزء الأخير من الحوار نقلا سليما ، وبهذا فقد كان محمد اسماعيل أكثر توفيقاً .

ونلحظ اختلافاً آخر فى الترجمة كما يتضح فى المثال الثانى . ففى ترجمة كامل صليب نقرأ :

لاوديزى : حقا ! أية تصورات غير معقولة هذه ! فلا شك فان هناك ، نتيجة لخطئه ، أو لخطئها ، أو حتى دون أن يخطئ أحدهما ، لابد وأن هناك تناقضا فى الطباع ، ومن الطبيعى ، فى مثل هذه الحالة ..

بينما يترجم محمد اسماعيل هذه الفقرة كما يلى :

لدزى : كذا ! خيال كخيال السلاحف ! هل من الصعب أن تتصور أن اختلاف المزاج ، عندها أو



عنده أو عندهم كلهم وصل
إلى حد التنافر مما أدى
إلى ...

ويمكننا أن نعبر عن نفس الفقرة بصيغة ثالثة فنقول :

لاوديزى : حقا ! ياله من خيال محدود ! يصعب علينا أن نتصور أنه من جراء خطأ صدر منها، أو منه ـ أو حتى دون أن يخطىء أيا منهما ـ تولد تنافر فى الطباع ، ولذلك ، وحتى فى هذه الظروف ..

ولاوديزى هنا يتهكم على طريقة تفكير ابنة أخته ، وهو الشخصية التى ظلت طوال المسرحية تسخر من تصرفات المحيطين به ويقف وسطهم ثابتا بينما الجميع يتخبطون فى بحثهم عن الحقيقة . وفى المقدمة التى كتبها محمد اسماعيل لهذه الترجمة يقول : « يقوم لدزى (...) بدور السفسطائى فى جمع الاثينيين ، فهو لا ينقطع عن توجيه الأسئلة . وعن احراج من يتحدث معهم وفضح جهلهم ... » ولهذا فمن الأرجح أن حديثه هذا لا يخص به دينا فقط بل الجميع ، جميع الناس .

وحسب تركيب الجملة فى الأصل الايطالى ففاعل الجملة غير محدد وفى هذه الحالة يمكن أن يكون المرء أو الإنسان أو دينا أو الناس أو نحن بنى الانسان . ثم أن لهجته التهكمية هذه نقلها كامل صليب فى صيغة الاثبات بينما ترجمها محمد اسماعيل فى صيغة استفهام . وحيث أن الجملة لم تكتمل ، لأن دينا قاطعت حديث خالها ، ولم يختتمها بيرانديللو بأى من علامات الترقيم فإنها تعطى مجالا أوسع للاجتهادات المختلفة .

وبينما تصرف كامل صليب بعض الشىء فى الصياغة دون المساس بالمعنى نجد أن محمد اسماعيل غير المعنى كذلك .

ومن الواجب علينا أن نقول أن مثل هذه الجهات لا يجب أن تحسب على المترجم فهى لم تؤثر تأثيراً كبيراً على جمال العمل كله ، ونجح المترجمان فى نقل عالم بيرانديللو الخاص إلى القارىء المصرى والعربى . وينعكس هذا فى الكتابات التحليلية والنقدية التى كتبها دارسون مصريون اعتماداً على هذه المترجمات .

وكما وجد بيرانديللو استجابة وشغفا من المترجمين المصريين حظى أيضاً باحترام وتقدير نقاد ودارسين لهم شأنهم فى عالم الأدب والمسرح فقد رأى د. رشاد رشدى فى قصصه القصيرة يمثله فى قصة **الحرب** التى ترجمها له نموذجا لكمال البناء الذى يشتمل على المقومات الأساسية للقصة القصيرة

وقد أولى د. رمزى مصطفى اهتماما كبيرا لدراسة مسرح بيرانديللو . ففى عام ١٩٦١ أجرى بحثا عنوانه « مناظر مسرحية تجريدية لثلاث مسرحيات حديثة » تناول فيه مسرحية **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** وأكد أن أعمال بيرانديللو ليست أبحاثا فلسفية تهدف إلى التغيير ولكنها رؤية انسانية مدركة لحياة ومشاعر الانسان فى قالب جديد يعطى رؤية لظاهر الأشياء وباطنها ، الحقيقة والوهم ، مما يطرح الصورة الحقيقية لحياة الانسان فى قالب تعبيرى أساسه التحليل والمقارنة والغاء الزمان والمكان والمنظور المرئى للأشياء . وتؤكد الدراسة كذلك أن أعمال بيرانديللو المسرحية هى ترجمة أدبية للوحات تشكيلية فى تجريدية تعبيرية .

وتربط د. نهاد صليحة أيضا بين بيرانديللو وعالم الفن التشكيلى ، فقد وجدت فى مسرحية **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** أصدق ترجمة مسرحية لفلسفة وأسلوب المدرسة التكعيبية . وتؤكد أن بهذه المسرحية «كوميديا فى طور التأليف» يحاول بيرانديللو أن يحطم التصور التقليدى الفوتوغرافى للواقع ، ويعمل فيه فكرة ليكشف لنا مستوياته المتعددة ، وعلاقاته المتشابكة مستنداً إلى فلسفة التكعيبيين ومؤكدا لفكرة نسبية الأشياء واستحالة المعنى المطلق لها .

وتؤكد د. نهاد صليحة أن المسرحية لكونها « فى طور التأليف » كأى عمل تكعيبى تنطوى على امكانية التغيير المستمر ولا تدعى لنفسها معنى مطلقا . وهى تكعيبية كذلك إذ أن بيرانديللو يفتت الواقع إلى مستويات متعددة ، تتصارع وتتلاحم بهدف ربط هذه المستويات بالمتفرج الذى يجد نفسه فى احداها .

ومن بين مخرجينا المسرحيين الذين اهتموا بالكتابة عن بيرانديللو نذكر سعد أردش الذى يحدثنا عن « الأقنعة العارية » فيبين لنا كيف تتشابه لغة شخصيات بيرانديللو ، وتشابهها كذلك فى الشكل الاخلاقى لتصرفاتها وفى المحن التى تعانى منها: فهى شخصيات يمزقها قلق داخلى وكلها تقريبا « تمنطق » ولغتها عصبية ، كثيرة التقطيع ، فياضة بالقلق والأسى ، وهى لغة تعكس الطبيعة القاسية الجامدة ، للشخصيات الشبيهة بالعرائس الخشبية .

ويتناول سعد أردش بيرانديللو من زاوية أخرى كمخرج مسرحى ويؤكد أن بيرانديللو هو من أكبر الكتاب الذين أعادوا للمسرح ظاهرة المؤلف المخرج ، فالملاحظات الاخراجية الطويلة الدقيقة الكثيرة التفاصيل فى النص يجعل من بيرانديللو مخرجاً لمسرحياته حتى لو تناولها بالاخراج آخرون .

وإذا كان جمهور القراء فى مصر قد أفاد واستمتع بأعمال بيرانديللو سواء من خلال المترجمات أو الدراسات ، فانه عرف بيرانديللو أيضا عن قرب على شاشة التليفزيون وعلى خشبة المسرح ففى عام ١٩٦٢ قامت جمعية أنصار التمثيل والسينما بتقديم مسرحية **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** على مسرح

الجمهورية فى المدة من ٨ إلى ١٧ يونيو ، من اخراج محمود السباع وتمثيل نخبة من أقدر الممثلين مثل نعيمة وصفى ومحمد توفيق ومحسنة توفيق وكامل يوسف .

ويعالج بيرانديللو فى هذه المسرحية قضية فنية هامة وهى قضية الشخصية حين تنطلق من خيال الفنان «حية ، خالدة» ، فلا يمكنها الوقوف على خشبة المسرح لتفصح عن مأساتها مباشرة بل لابد من مخرج يهيئها للظهور وممثل يجسدها إلا أن الشخصيات حسبما عرضها بيرانديللو فى هذه المسرحية لا تجد نفسها فى أداء الممثلين ، فالممثلون رغم براعتهم أعطوا الشخصيات ــ حسب رؤيتهم ــ شكلا اختلف عن حقيقتها . وهنا تبرز مرة أخرى ثنائية الحياة والشكل التى طالما أثارها بيرانديللو فى كتاباته .

وقد كان لعرض هذه المسرحية أصداءه الواسعة ، فخلقت جوا من الاهتمام المكثف بالكاتب وأفكاره وموضوعاته وتقنية كتابته وغير ذلك من مقومات الكتابة والعرض المسرحى حتى أن الناقد فؤاد دوارة ، فى حديثه عن عرض المسرحية فى مصر ، وصفها بأنها «مغامرة فنية تستحق التقدير والتأييد» ووجه الدعوة لمخرجينا المسرحيين وخاصة من درس منهم فى الخارج لنقد هذه المسرحية من ناحية الاخراج والتمثيل .

وقد حظيت المسرحية كذلك باهتمام محمد مندور فكتب عنها تحت عنوان «ست شخصيات : درس نظرى وتطبيقى» أنها تقدم «درسا عميقا نظريا وتطبيقيا عن حقيقة المسرح وحقيقة الحياة ، مركزة هذه الحقيقة فى الشخصيات وكيفية خلق الممثلين لها وواجب الممثلين فى الاحتفاظ لها بحقيقتها ، وهى لذلك تعتبر من المسرحيات الصعبة الاخراج . كما أنها تتطلب جمهوراً خاصاً من المثقفين ، ويصح القول بأنها من مسرحيات الجيب» . وربما يكون عرض المسرحية فى القاهرة لفترة وجيزة يرجع إلى أنها مسرحية صعبة تحتاج إلى جمهور خاص ، وليس هذا بالغريب فقد حدث لها عند عرضها لأول مرة فى ايطاليا أن أثارت الدهشة والريبة ولكنها استطاعت فيما بعد أن تحوز إعجاب الجماهير والنقاد وفتحت أبواب الشهيرة العالمية أمام بيرانديللو .

وقد قدم المعهد الثقافى الايطالى فى ٣١ يناير سنة ١٩٧٢ عرضا لمشاهد من مسرحية «**ذو الزهرة فى فمه**» قام باعدادها وأدائها كرم مطاوع واشترك معه فى العرض عدد من الممثلين وقد لاقى العرض نجاحا وتقديرا من جمهور المثقفين .

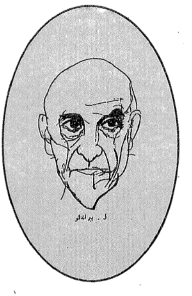
وفى الموسم المسرحى ٧٨ ـ ٧٩ تم عرض مسرحية **هنرى الرابع** على مسرح الطليعة من اخراج رأفت الدويرى وبطولة جميل برسوم وليلى سعد ونخبة من شباب مسرح الطليعة . وهذه المسرحية تعالج موضوع الجنون كحل تتخلص به الشخصية من معاناتها ولكن هذا الحل يفشل ، فشل كل الحلول التى يضعها بيرانديللو لشخصيات مسرحياته .

وقد أشاد النقاد بأداء البطل جميل برسوم وبالاخراج الذى عكس بأمانة نظره بيرانديللو وفلسفته كما أشادوا بالديكور المسرحى المتميز لفوزى السعدنى .

ولكن مايشد انتباهنا حقا هى تلك الصورة التى خرج بها النقاد والمعلقون عن شخصية المستشارين الأربعة المزيفين والدكتور «جينونى» الذين تحولوا إلى «مهرجين متطرفين يتبادلون النكات والقفشات ويتقافزون هنا وهناك بلا مبرر» وكأنهم شخصيات وأقنعة فى ملهاة مرتجلة (كوميديا ديللارتى)، وقد يكون المخرج قد تأثر فى هذا ببعض العبارات التى وردت على لسان هنرى الرابع والتى يصف فيها مستشاريه بأنهم مهرجون أغبياء ، فألبسهم أقنعة «الكوميديا ديللارتى» التى لم يقصدها بيرانديللو .

ولم يقتصر النجاح الذى لاقاه بيرانديللو على المترجمات والدراسات التى دارت حول فكره ومسرحه والعروض التى قدمت له ، بل إن فكره وتقنيه المسرحية عنه قد أثرت فى واحد من ألمع كتاب المسرح المصرى وهو الدكتور يوسف ادريس . وعن هذا التأثر كتب د. لويس عوض[10] مؤكدا أن **الفرافير** وكذا **المهزلة الأرضية** بهما تأثر كبير ببيرانديللو . ففى الفرافير «يعلن علينا (المؤلف) انه لم يفرغ بعد من خلق رواية السيد والفرفور...» ويؤكد أننا «بهذا المعنى يمكن أن نقول أن الفرافير هى مسرحية «شخصيتان تبحثان عن أدوار بعد أن تركها المؤلف بمجرد أن خلقها على خشبة المسرح (...) وكتب لها «فكرة مسرحية» لا أكثر هو عكس الأشكال الذى أوقعنا فيه بيرانديللو» . ويؤكد الدكتور لويس عوض كذلك أن العلاقة بين الحلم والحقيقة والتداخل بينهما فى الفرافير انما هو نابع من تأثر يوسف ادريس ببيرانديللو ، ويمكننا أن نؤكد نفس الشئ بالنسبة **للمهزلة الأرضية** فهى مغلقة فى جزء كبير منها «بالحلم البيرانديللى» .

والآن والعالم كله يحتفل بالذكرى الخمسين لوفاة بيرانديللو فإننا نأمل أن نرى فى القريب احدى أعماله على خشبة المسرح وأن يواصل المتخصصون فى الأدب الايطالى وفى المسرح ترجمة بقية أعماله المسرحية والروائية ●



ل . بيراندللو

هوامش :

(١) ولد بيرانديللو فى مدينة أجريجنتو بصقلية فى ٢٨ يونيو ١٨٦٧ وتوفى فى روما فى ١٠ ديسمبر عام ١٩٣٦ــ حصل على عضوية أكاديمية ايطاليا عام ١٩٢٩ وعلى جائزة نوبل للآداب عام ١٩٣٤ .

(٢) بيرانديللو فنان خصب الانتاج فقد كتب خمسة دواوين شعرية ، و٢٤٦ قصة قصيرة ، و٧ روايات وقرابة الاربعين مسرحية .

(٣) د. رشاد رشدى ، فن القصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٥٩ .

(٤) د. نهاد صليحة ، المدارس المسرحية المعاصرة ، القاهرة ١٩٨٢ .

(٥) سعد أردش ، عن المسرح الايطالى منذ البدايات وحتى الخمسينات ، القاهرة ١٩٧٧

(٦) سعد أردش ، المخرج فى المسرح العالمى ، الكويت ١٩٧٩ .

(٧) فؤاد دوارة ، ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، جريدة المساء ، ١٧ يونيو ١٩٦٢ .

(٨) د. محمد مندور ، فى المسرح العالمى ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٤ .

(٩) فؤاد دوارة ، هنرى الرابع والعواطف الحية «المحنطة» ، مجلة صباح الخير العدد ١٢٠١ فى ١٩٧٩/١/١١ .

(١٠) د. لويس عوض ، الثورة والأدب ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٧٦ .

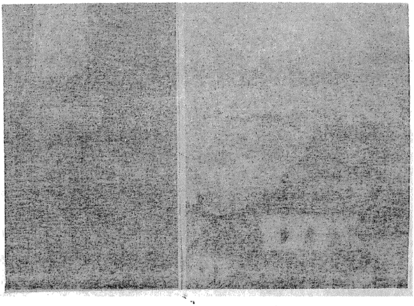
براندیللو رسامًا

مديحة عمارة

فى الذكرى الخمسين لوفاة الكاتب المسرحى الإيطالى لويجى براندیللو أقام المركز الثقافى الإيطالى بالقاهرة بالتعاون مع « مركز الدراسات البيراندیللية » بإيطاليا وبالتعاون مع بلدية أجريجنتو بجزيرة صقلية مسقط رأس براندیللو أيضاً معرضاً يضم أعماله تحت عنوان « بيراندیللو الإنسان الكاتب الرسام » .

وقد ضم المعرض لوحات فوتوغرافية تصور الأماكن والشخصيات التى لعبت دوراً فى حياة الفنان الإيطالى . وضم المعرض أعماله الأدبية من مسرحيات وروايات وقصص قصيرة قام بكتابتها . كذلك ضم المعرض كل ما كتب عن براندیللو من دراسات بمختلف اللغات . . وترجمات لكتاباته بالعديد من اللغات الأجنبية ومنها العربية . .

وأهم ما يميز المعرض هو ذلك الكشف عن موهبة جديدة يمتلكها براندیللو بجانب ما يمتلكه من مواهب متعددة. فبراندیللو لم يكن فقط الكاتب المسرحى والروائى والشاعر والناقد بل كان فناناً تشكيلياً أيضا ، يمتلك موهبة الرسم ويهتم بها حيث لم تكن تمثل له مجرد تسلية أو هواية بل مارسها وعشقها وأبدع فيها وإن كانت شهرته ككاتب مسرحى قد طغت على شهرته كفنان تشكيلى وقد عبر براندیللو عن موهبته خلال لوحات تشكيلية تتسم بالتعبيرية . . والمتأمل لأعماله فى مراحله التشكيلية المختلفة يدرك هذا التنوع الشديد والإختلاف الواضح فى إنفعالاته المزاجية . . والإكتشاف الواعى لكل ما يختلج ويدور بأعماق الفنان . وكما كان براندیللو يجمع فى كتاباته المسرحية والأدبية بين الوضوح الكامل الذى يتسم بالوصفية والغموض الشديد الذى كان يدور حول التساؤلات العميقة عن ما هية الحقيقة وهل هى مطلقة أم نسبية .



وهذا الإحساس الذى يثير مشاعره نجده قد رصده أيضاً على لوحاته فإنعكست تارة شاعرية تتسم بالغموض . وتارة أخرى ذات أسلوب وصفى يتسم بالوضوح الشديد .

وقد أبدع براندیللو ما يقرب من خمسة وثلاثين لوحة . . . نرى على سطوحها براندیللو ابن الطبيعة أو إبن الكاوس كما كان يطلق على نفسه . .

والكاوس هى المنطقة التى ولد بها وعاش فيها طفولته وشبابه وهى كلمة مأخوذة عن اليونانية وتعنى الفوضى .

وسجل لويجى براندیللو ابن الكوس بفرشاته الأماكن الطبيعية التى عاش فيها فنجد هناك لوحة « غابة الصنوبر » بمدينة فياريجو ولوحة زيتية « لميناء أمبيد وكليه » ثم لوحة « لشاطىء شاليه » قام برسمها عام ١٩١٩م ثم لوحة « كاستيلو نشيللو » رسمها عام ١٩٣٦م

ثم هناك عدة لوحات تمثل القديس مارشيللو حامى مدينة بيستويا وهناك لوحة زيتية تمثل منظراً لمجموعة من الأزهار ورسالة جمعوا براندیللو ليرسلها إلى أخته لينا .

ومن خلال هذه اللوحات نستطيع ... بيراندیللو بدءاً من تجاربه الأولى حتى نصل إلى لوحاته الناضجة التى أبدعها فى سنوات نضجه الفنى . وأيضاً أبداع بيراندیللو فى فن « البورتريه » فنجد له بورتريه قد قام برسمه لنفسه وهو فى سن الشباب فى لوحه زيتية . . أيضا هناك بورتريه لزوجته قام برسمه فى الفترة بين ١٩١٠م -١٩١١م بالزيت ثم هناك بورتريه بالزيت فى الفترة من ١٩٠٩م- ١٩١٠م وأخر باسيل على ورق قام برسمه عام ١٩٤٩م وكلاهما لإبن فاوست . وهو فاوست بيراندیللو الذى ورث حب الفن التشكيلى عن أبيه وأصبح فناناً تشكيلياً مشهورا والذى يعتبرونه فى إيطاليا من أهم إبداعات الفنان لويجى بيراندیللو التى تركها وأهداها لإيطاليا وللعالم أجمع ●

مسرح

رجل فى القلعة

تأليف : أبو العلا السلاموني

اخراج : سعد اردش

محمد على فى قلعة القومى

د. نهاد صليحة

بعد رحلة كفاح فنية طويلة أثمرت ما يربو على عشر مسرحيات نجح الكاتب المسرحى أبو العلا السلامونى فى اقتحام قلعة المسرح القومى الذى يعرض له هذا الموسم مسرحية «رجل فى القلعة» .

وربما لم يكن رجل «قلعة» السلامونى ليصل إلى قلعة القومى ويفرض سلطانه عليها لولا معونة قلعة أخرى من قلاع الإخراج الشامخة فى مصر هو سعد أردش . إن هذا الفنان الكبير الذى يجمع بين الخبرة العميقة ، والتجربة العريضة ، والحيوية الفكرية النابضة ، والذى يثبت لنا أن رسوخ القدم لا يعنى التجمد أو التوقف عند مرحلة بعينها أو أسماء بعينها ـ هذا الفنان (الذى تقابله دائما فى كل العروض الشبابية التى يتابعها بكل حنان الأبوة وحماس الشباب) لا يفتأ يبحث عن المواهب الشابة فى عالم الكتابة المسرحية ليضع ورائها فنه ، ويدفعها إلى القمة ، ويثرى حياتنا المسرحية . وهو فى هذا الصدد يذكرنا بالمخرج والممثل المسرحى الإنجليزى الدائم الحيوية (لورانس أوليفييه) الذى دفع الكاتب (جون أوزبورن) إلى الأمام خطوات حين اختار أن يقوم ببطولة مسرحية له (The Entertainer) ـ وكان (أوزبورن) بعد فى بداية الطريق ـ كما يذكرنا بممثل ومخرج انجليزى عظيم آخر هو (جون جيلجود) الذى تحمس رغم تدريبه الكلاسيكى لمسرح (هارولد بينتر) وساهم فى بناء مجد هذا الكتاب الطليعى الإنجليزى .

ومما لا شك فيه أن عودة سعد أردش إلى القومى بعد عودة نبيل الألفى فى عرضه السابق لعبة السلطان يؤكد لنا نجاح سياسة السيدة سميحة أيوب فى استقطاب العناصر الإخراجية الكبيرة فى المسرح المصرى (إلى جانب تشجيع المواهب الإخراجية الشابة مثل عصام السيد الذى استضاف القومى عرضه عجبى على خشبته) .

وقد اختار سعد أردش لعرضه مجموعة من المواهب المتميزة ـ الراسخة والشابة ـ تجمع يوسف شعبان الذى يقوم بدور محمد على وسلوى محمود (زوجته) ، ونبيل الحلفاوى (عمر مكرم وصالح حفيد عمر مكرم) ، ومدحت مرسى (ديوان) ، وسميرة عبد العزيز (زينب شقيقة صالح) ، وخالد الذهبى (ابراهيم باشا) ، وحسن العدل (محروس) ، ورشدى المهدى ، وفايق العزب وغيرهم . ويصمم موسيقى العرض الموسيقار الشاب على سعد الذى أثبت شموخ موهبته الموسيقية فى عرض الطليعة العسل عسل والبصل بصل ، ويصمم الديكورات والملابس الفنانة سامية خفاجى .

والمتتبع لرحلة السلامونى الدرامية يتلمس بوضوح معالم رؤية فكرية وفنية متماسكة تستقى مادتها من التاريخ المصرى والعربى ، القديم والمعاصر ، الرسمى والشعبى ، وتتشكل بنيتها من خلال منطق الجدل الدائم بين طموح الفرد وطموح الجماعة من ناحية ، وبين المثالية المتجردة والذاتية الجامحة من ناحية أخرى ، وبين المبدأ والتحقيق أو النظرية والممارسة فى ضوء متطلبات الظرف التاريخى من ناحية ثالثة . والجدل الذى تتشكل من خلاله رؤية السلامونى الدرامية هو جدل أو ديالكتيك حقيقى لا يتخذ صورة الصراع المبسط بين قوتين متنافرتين تنفى أحداهما الأخرى ، بل جدل يسعى إلى اتحاد الأضداد فى صيغة درامية تقوم على مبدأ المفارقة (التى تجمع بين الشىء ونقيضه فى آن واحد) ، وصيغة فكرية ترى الحلم الفردى جزءا مكملا وأساسيا فى الحلم الجماعى ، وترى فى تحقيق حلم الجماعة الضمان الوحيد لتحقيق حلم الفرد إلى واقع مستمر .

وفى مسرحية «رجل فى القلعة» يحقق السلامونى فى فن الكتابة المسرحية معادلة بالغة الصعوبة هى التوصل إلى رؤية انسانية عالمية الدلالة عن طريق المعالجة المتعمقة لتجربة تاريخية محلية محددة . فالمسرحية تعرض لكفاح الشعب المصرى إبان ثورات القاهرة التى أدت إلى تنصيب محمد على واليا على مصر فى أوائل القرن التاسع عشر . ولكن الطرح الدرامى لهذا الكفاح يستدعى بصورة واضحة كفاح الشعب الفرنسى إبان ثورته فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، وبصورة مستترة نضال الشعب الإنجليزى إبان ثورته الجمهورية فى النصف الأول من القرن السابع عشر . كذلك يقيم النص المسرحى تماثلا مضمرا بين شخصية محمد على ودوره فى تاريخ مصر وشخصية نابليون ودوره فى تاريخ فرنسا باعتبارهما تعبيرا وتجسيدا لنموذج متكرر فى حياة الشعوب هو البطل الفرد الذى يقود ثورة الجماعة بادىء ذى بدء ثم يحيد به طموحه الفردى وتطلعه إلى السلطة المطلقة عن تحقيق دوره التاريخى الواعد . كذلك يقابل النص ضمنا بين دور ومصير عمر مكرم فى علاقته بالأشراف فى مسار الثورة المصرية ، ودور وعلاقة (أوليفر كروموميل) بنواب البرلمان الإنجليزى الذين أطاحوا بالملكية ثم أعادوها . إذ بينما يستدعى رفض عمر مكرم تولى السلطة إلى الذهن ـ عن طريق التضاد ـ قبول (كروموميل) للسلطة ولمبدأ توريث الحكم لأبنائه رغم رفضه اللقب الملكى ، تمضى الإستعارة المتضمنة فى النص إلى مداها فتذكرنا خيانة الأشراف فى مسرحية السلامونى بخيانة البرلمان الإنجليزى ونوابه من قادة الطبقة المتوسطة للثورة الجمهورية بعد موت (كروموميل) .

إن هذه الإستعارات التاريخية المضمرة فى النص توسع اطار الدلالة للحدث التاريخى المحلى بحيث يصبح رمزا عالميا لتجربة متكررة فى حياة الأمم والشعوب . وكأن السلامونى يصور من خلال الصراع والجدل التاريخى بين عمر مكرم ومحمد على مواجهة فنية خيالية تكسر حدود الفترات الزمنية بين نابليون الفرنسى

المثلث هو التشكيل الهندسى الأساسى الذى ينظم كل العلاقات الأساسية والمكملة فى نص السلامونى .

وكروموبل الإنجليزى ومحمد على الألبانى وعمر مكرم المصرى - مواجهة تكشف لنا عن طريق المقارنة المتضمنة أسباب تعثر الثورات الشعبية وآليات صعود الحاكم الفرد .

وتنطلق المسرحية شكلا ومضمونا من فكرة استخدام العرض المسرحى الذى يتناول التاريخ (أى استرجاع التاريخ استرجاعا تمثيليا ، مصطنعا ، واعيا ، على بعد زمنى) كوسيلة لإكتشاف التاريخ والوعى به ، وإدراك مصدر الخلل الذى أحبط ثورة شعبية رائعة كان من شأنها أن تغير وجه تاريخ مصر . وتتجسد هذه الفكرة مسرحيا فى تكنيك « المسرحية داخل المسرحية » الذى يتشكل من خلاله العرض فالحاكم محمد على يعانى من إحساس مدمر بالذنب يكاد يصل به إلى حافة الجنون تجاه صديقه الراحل عمر مكرم الذى يطارده طيفه فى صحوه ومنامه . وتقترح الملكة إقامة حفل « زار » لطرد شبح عمر مكرم ، ولكن رئيس الحاشية ديوان يستبدل حفل الزار بحفل تمثيلى يشارك فيه محمد على كمشاهد وممثل فى آن واحد ، ويتم فيه محاكاة الماضى محاكاة واعية مصطنعة تلقى عليه الضوء وتنقل الأوهام والمخاوف المبهمة إلى دائرة الوعى والتفسير والفهم .

واستبدال الزار هنا باللعبة المسرحية له دلالته إذ أنه يوضح للقارىء أو المتفرج المعنى الحقيقى لوظيفة اللعبة المسرحية كما يستخدمها المؤلف داخل المسرحية وخارجها . فالزار (وهو طقس يشترك مع اللعبة المسرحية فى بعض ملامحها) يطهر النفس من توترها وقلقها (أو يطرد الجن فى القول الشعبى) عن طريق المشاركة الوجدانية الكاملة ، والإنفعال الحاد ، والاندماج الكامل فيما يدور ــ أى أن الزار حدث مصطنع ــ شبه مسرحى ــ «يطهر» عن طريق تغييب الوعى وإثارة الإنفعال الحاد ، وهو فى هذا التوصيف يقترب إلى حد كبير من وظيفة المسرح التقليدى . أما اللعبة المسرحية الواعية التى تسعى إلى إيقاظ الوعى بمعنى الأحداث التى تمثلها والتى تحل محل «الزار» المرفوض فتمثل فكرة المؤلف عن المسرح كلعبة هدفها «الإكتشاف» لا «التطهير» .

وهكذا تبدأ اللعبة المسرحية داخل اللعبة المسرحية الشاملة . وبينما تمثل «المسرحية داخل المسرحية» رحلة استشفاء من الجنون إلى العقل عن طريق التبصر بمعنى الأحداث ومنطقها بالنسبة لمحمد على ، تمثل المسرحية كلها (وهى اللعبة المسرحية فى زمن المتفرج ــ الزمن الآنى ــ التى تحمله إلى الماضى + اللعبة المسرحية فى الزمن الماضى أو الفترة الأخيرة من حكم محمد على التى تحمل الأبطال والمتفرجين معاً إلى ماض أبعد هو بداية حكم محمد على) ــ تمثل المسرحية بمستوياتها الزمنية الثلاثة رحلة استكشاف وتنوير للمتفرج يدرك فيها مصدراً هاما من مصادر الخلل فى الثورة الشعبية التى تعرض لها المسرحية مباشرة والثورات الشعبية الأخرى التى تستدعيها .

ومصدر الخلل الذى تفصح عنه المسرحية فى مجموعها يكمن فى الفكر الرومانسى أو الموقف الرومانسى من العالم بكل ما ينطوى عليه هذا

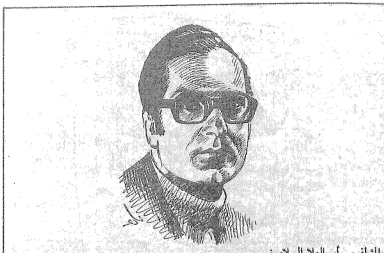


الموقف من نزعات إيجابية أو سلبية ــ مثل الذاتية ، والمثالية ، والهروبية (وكلها فى نهاية الأمر تنويعات على تيمة واحدة تتخذ أيضا مظاهر الحنين إلى ماضى مثالى أو عصر ذهبى غابر ، أو البحث عن فردوس مفقود عن طريق العودة إلى البدائية أو إلى الطبيعة) ومثل النزعة إلى الثورة وتقديس الحرية والإنسان الفرد أو التفرد والفردية .

إن المسرحية تكشف لنا أن هيمنة الموقف الرومانسى على قوى الفعل فى الحدث التاريخى الذى تعرض له كان مصدر الخلل فى الصحوة الشعبية التى تمثلها ثورات القاهرة والثورة الفرنسية . وهى فى هذا تستند إلى هيمنة الموقف الرومانسى على الفكر الأوربى فى القرن التاسع عشر ــ ذلك الموقف الذى أفرز أعظم إنجازات الإنسان فى ذاك العصر وأيضا أبشع احباطاته وسقطاته .

ويتجسد التوجه الفكرى الرومانسى فى المسرحية بوضوح منذ البداية فى شخصية محمد على ــ البطل العظيم الذى حقق أمجادا باهرة وارتفع فوق البشر بحثا عن فردوسه المفقود فلم يجن سوى العزلة . وهو مثل كل الأبطال الرومانسيين ينوء بحمل من الذنب المبهم والندم العميق . إن شخصية محمد على فى بداية المسرحى تقدم نموذجا رومانسيا شائعا لا تخطئه عين ، نجده بوضوح فى مسرحيات رومانسية شهيرة ــ مثل الندم للشاعر الإنجليزى (كوليردج) و مانفريد (للورد بايرون) الذى برع فى تصوير هذا النوع من البطل الذى أطلق عليه النقاد آنذاك ــ فى القرن التاسع عشر ــ لقب « البطل الشيطانى » Satanic Hero فأصبح يقرن باسمه ويدعى (The Byronic Hero) .

وبعد أن تدخل ثيمة «الرومانسية» إلى المسرحية مجسدة فى بطلها يمضى السلامونى فى تأكيدها دراميا فيقرن تيمة «البطل الرومانسى» بتيمة رومانسية أخرى شائعة هى فكرة «القرين» (The Doppleganger) التى تتبلور من خلال مونولوجات محمد على حين يخاطب عمر مكرم الغائب باعتباره الوجه الآخر لشخصيته ــ أو ضميره الذى يعذبه . ثم تتعمق فكرة الرومانسية كتيمة درامية أساسية فى المسرحية فى مشهد لقاء محمد على بحفيد عمر مكرم صالح فى ظلام القبور فيظنه صديقه الراحل وقد نهض من مثواه ــ وهو مشهد له إشارة رومانسية واضحة ولكن حين يتجسد الغائب (عمر مكرم) فى شخص حفيده الحاضر - الذى يشبهه تماما - تتبدد الأشباح الوهمية ، والأفكار الرومانسية ، ليحل الواقع الحى مكانها ، ويكون الوقت قد حان دراميا لبداية اللعبة المسرحية (داخل المسرحية) التى ستفحص بوعى حقيقة وأبعاد ودلالة هذه الرؤية الرومانسية التى أشار المؤلف إلى وجودها فى الفترة الزمنية التى يعرض لها .



المؤلف ـ أبو العلا السلاموني

إن المسرحية داخل المسرحية ـ أو اللعبة داخل اللعبة ـ تقوم على مفارقة ملموسة : فهى تطرح تناقضا ظاهريا بين موقفين متميزين ما نلبث أن نكتشف أنهما وجهان لعملة واحدة هى النظرة الرومانسية للعالم . فبينما يمثل محمد على من ناحية فكرة البطل الفرد ، «رجل العصر» ـ كما يصف نفسه ، صانع التاريخ أو «السوبر مان» وفقا لوصف (نيتشه) ، الذى يرى نفسه محور العالم والكون ، ويدفعه طموحه النهم للارتفاع إلى مصاف الآلهة إلى البحث الدائم عن « فردوس مفقود » (وهى تيمة رومانسية أخرى تتكرر بإلحاح فى المسرحية) ، نجد عمر مكرم ، من ناحية أخرى ، يمثل قمة التفانى فى روح الجماعة ، والإنكار التام للفردية . ولكننا ما نلبث أن ندرك أن التجرد التام من الذاتية فى عمر مكرم ليس إلا الوجه الآخر للذاتية المفرطة فى الفكر الرومانسى ألا وهو المثالية المفرطة التى تنتهى بالإنكار التام للواقع التاريخى ومتطلباته ـ كوجود موضوعى ـ والتعالى عليه لمصلحة مبدأ أو لتصور مثالى خاص . إن الذاتية والمثالية تتحدان فى الفكر الرومانسى فى صيغة المثالية الذاتية(Subjective Idealism) وهى صيغة يترجمها السلامونى مسرحيا إلى بطلين منفصلين يمثل أحدهما المثالية (عمر مكرم) والآخر الذاتية (محمد على) فى البداية ، ثم يكشف لنا فى النهاية أنهما وجها عملة واحدة هى المثالية الذاتية .

إن عمر مكرم حين يرفض ـ بدافع من تجرده التام من شبهة الذاتية ـ أن يتحمل مسئوليته التاريخية ومهام القيادة فى فترة حرجه (فهو يرفض تولى قيادة الحكم الشعبى ، مفضلا صورة الثائر على صورة الحاكم ، ويولى محمد على الحكم ، ثم يرفض بعد ذلك تصحيح مسار الثورة رغم علمه بخطورة الموقف حين يعقد الأشراف محاكمة له بغرض تنحيته عن قيادة الأشراف) . إن عمر مكرم فى سلوكه هذا يقترب كثيراً من ذاتية محمد على . فهو يتجاهل متطلبات الظرف التاريخى الواقعى ومصلحة الشعب ليحتفظ بصورته أو فكرته المثالية عن نفسه كثائر لا تدفعه الأهواء الشخصية ، وليحتفظ بمبدأ القيادة الجماعية للأشراف الذى يؤمن به رغم علمه بتحالف الأشراف مع محمد على ضد مصلحة المجموع .

ويتأكد لنا التوجه الرومانسى الحقيقى لكل من محمد على وعمر مكرم (وجها المثالية الذاتية أو الصيغة الفكرية الرومانسية) رغم تناقضهما الظاهرى حين يتحد مصيرهما فى المنفى النفسى والواقعى : فبينما تسلك ذاتية وفردية محمد على طريقا ينتهى به إلى وحدة مريرة فى سجن الحكم (القلعة) ، تسلك مثالية عمر مكرم طريقا فرديا آخر يقود به إلى سجن آخر من العزلة هو المنفى فى دمياط . فكما يعزل الطموح الذاتى محمد على عن شعبه ، تنفى المثالية الفردية عمر مكرم عن الناس ـ أو القاعدة الشعبية الفاعلة .



يوسف شعبان

إن التوجه الرومانسى ـ كما وصفه (والتر كاوفمان) فى مقدمة كتابه الوجودية من دستيوفسكى إلى سارتر ـ يقود حتما إلى الإبتعاد (أو الارتقاء) عن واقع اللحظة التاريخية الآنية بكل ضغوطها ومتطلباتها ـ أى عن «الآن وهنا» فى قوله ، وإلى البحث عن حلول لمتناقضات الواقع ، أو عن الخلاص فى حقيقة علوية متسامية ، أو فردوس مفقود ، أو رؤية ذاتية طموحة مبهمة . ومن الجدير بالذكر فى هذا الصدد أن استخدام السلامونى فى عنوان المسرحية لكلمة «رجل» دون تعريف («رجل فى القلعة») هو استخدام مقصود له دلالته التى تكشف عنها المسرحية . فالرجل قد يكون عمر مكرم أو محمد على أو خورشيد أو أى فرد من الأشراف أو أى قائد ـ أى أى «ذات» انسانية . وقد يكون سيدا أو حاكما فى قلعته ، وقد يكون سجينا ـ فكلمة «القلعة» تستدعى المعنيين ـ فالقلعة على مر التاريخ (مثل «حصن الباستيل» أو «برج لندن») كانت دائما فى آن واحد تمثل سجنا ومركزا للسلطة والقلعة فى الحالتين تجسد معنى العزلة والانعزال : عزلة الحاكم عن شعبه ، وعزلة السجين فى سجنه ، وعزلة البطل الرومانسى فى سجن الذات أو سجن «المثالية الذاتية المتعالية» التى يصفها بعض دارسى الرومانسية ، وخاصة (إدوارد بوستيتار) فى كتابة أصوات رومانسية من الداخل أو **Romantic) (Ventriloquists** بأنها نزعة تحمل فى ثناياها حنينا إلى الفناء لأنها تعمل دائما على فصل الفرد عن قاعدته البشرية والواقعية وعن مجرى التاريخ . إن محمد على حين يسعى إلى إعلاء ذاته فوق البشر جميعا ليصبح رجل العصر وشبيه الآلهة إنما يدمر فى حقيقة الأمر روابطه بالبشر كإنسان وبالواقع كحاكم . وحين يضع عمر مكرم فى مثاليته المفرطة المبدأ والصورة المثالية الخاصة فوق متطلبات الفعل لتاريخى إنما هو يعزل نفسه خارج دائرة الفعل ويصبح سجين منفى المثل الذاتية .

ويمضى السلامونى فى تشريحه لأسباب فشل الثورة فيكشف لنا أن القاعدة الشعبية نفسها لم تكن بمأمن من التوجه الفكرى الرومانسى الذى يتضح فى تعلق الشعب بفرد بعينه إذا اختفى فقد الشعب دفعةالفعل ، وانعزل فى دائرة الخوف والقهر ـ كما حدث بعد نفى عمر مكرم وخيانة الأشراف لمبادىء الثورة .

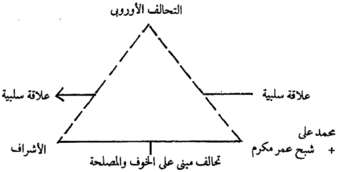
إن المؤلف يكشف لنا دراميا أن التوجه الفكرى الرومانسى كان العامل المؤثر فى تشكيل مسار الأحداث فى الفترة التاريخية التى يعرض لها . وهو يدلل لنا على صحة قراءته للتاريخ عن طريق تضمين اشارات واضحة (كما ذكرنا من قبل) إلى أحداث تاريخية فى بلاد وأزمنة أخرى (الثورة الإنجليزية والفرنسية) .

فالذاتية أو الفردية (التى كانت مبدأ الطبقة المتوسطة فى انجلترا والتى أدت إلى احساس هذه الطبقة بضرورة تأكيد سطوتها ودورها الرائد) ، وكذلك المثالية (تحويل الصراع الطبقى إلى صراع دينى تبلور فى سيادة طبقة المتطهرين) ـ الفردية والمثالية كانتا الإطار التى تحركت فيه الثورة الإنجليزية انتصاراً وانحداراً . كذلك كان الفكر الرومانسى بشقيه الوقود الذى أشعل وغذى الثورة الفرنسية ، والنار التى أحرقت مبادءها حين تخلى نابليون عن ثوريته لينصب نفسه ملكا ثم امبراطورا وغازيا .

وإذا كان الشكل الرمزى التقليدى للسلطة هـو الشكل الهـرمى الذى يمكن تمثيله بـالمثلث الهندسى ، فإن هـذا الشكل يمثـل أيضاً ــ فى ارتفاع واحدة من الزوايا فوق الأخرتين ــ الفكر الرومانسى الـذى يسعى إلى رفع الـذات فوق القاعدة أو رفع الخيال فـوق الواقـع ــ أى إلى الإنطلاق من قاعدة واقعية إلى آفاق مثالية خيالية فردية تتمثل فى الزاوية الوحيدة فى قمة المثلث ــ مثل القلعة فوق الجبل .

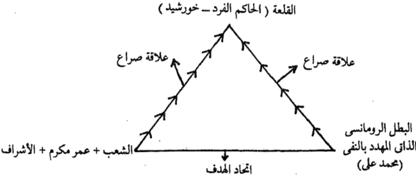
إن المثلث ذا العلاقات التبادلية هـو الشكل الأساسى الذى ينتظم أجزاء النص وعـلاقاتـه الداخلية ومستوياته الزمنية على الوجه التالى :

فى بداية المسرحية يتشكل مثلث العلاقات التالية :

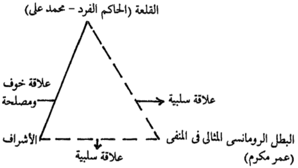


فعلى قمة الهرم ترقد القوى الإستعارية التى تهيمن على محمد على وأشراف مصر ونرى أن الخط الذى يرمز إلى علاقة الخوف والمصلحة بين محمد على والأشراف لا يحمل فاعلية أو إيجابية تجاه هذا التحالف كما تبين الخطوط المتقطعة .

ولكن اللعبـة المسـرحيـة التى تتم داخـل المسرحية تكشف لنا العلاقات التبادلية المختلفة التى أفرزت مثلث العلاقات السابق الذى تبدأ به المسرحية وتنتهى والذى يرتبط بالمستوى الزمنى الثالث فى المسرحية ــ أى بالزمن الحاضر الخيالى فى عالم المسرحية . إن اللعبة المسرحية تبدأ من البـداية ــ أى من المستوى الزمنى الأول وهـو المرحلة التى سبقت تـولى محمـد عـلى الحكم وتكشف لنا مثلث علاقات القوى التالى :



ثم تنتقـل المسرحيـة داخـل المسـرحيـة إلى المستوى الزمنى الثانى ــ مرحلة ما بعد تنصيب محمد على لتطرح مثلث العلاقات التالى :



ويلخص هـذا المثلث مسـار الأحـداث فى المستوى الزمنى الـذى يمثله . وفى هذا الصـدد نلحظ :

١ - صعود محمد على إلى القمة كحاكم فرد مكان خورشيد بحيث يتم «نفيه» بصورة ساخرة عن القاعدة فى عزلة القلعة .

٢ - تفتت قاعدة التحالف الفاعلة نتيجة لغياب عنصر «الشعب» الذى كان حـاضرا فى المثلث السابق .

٣ - استبدال محمد على كبطل رومـانسى ثائر بعمر مكرم مما يحقق فكرة «النفى» التى كانت تتهدد محمد على فى البداية تحقيقا دراميا ساخرا يطابق بين ذاتية محمد على ومثالية عمر مكرم .

٤ - تحالف الأشراف مع الحاكم الفرد .

وبعد موت عمر مكرم نعود إلى المثلث الأول (فى المستـوى الزمنى الثـالث) الذى بـدأت بـه المسرحية ، والذى يطابق بين محمد علـى وعمر مكرم كنموذج للبطل الرومانسى الفردى الثائر الذى تعزله فرديته عن الناس والواقع (أى تودى به إلى المنفى أو إلى القلعة وكـلاهما إستعـارتين دراميتـين لسجن الـذات أو سجن الفـرديـة العقيمة) .

إذا فحصنا معطيات الزوايا الثلاث للمثلثات فى تتاليها الزمنى بدءا بالمستوى الزمنى الأول وهو الثـورة الشعبيـة قبـل تـولى محمـد عـلى الحكم نستخلص أن المنـطق الـذى تحكم فى مسـار التاريخ كما تطرحه المسرحية هو :

١ - عقم الثورة الفردية الذاتية أو المثالية (المتمثلة فى الزاوية اليمنى من المثلثات الثلاثة) فهى تؤدى إلى النفى والعـزلـة والعجـز عن الفعل .

٢ - حكم الفرد (المتمثل فى الزاوية العليا) يـولد أنـظمـة مماثلة (فى ظـل هيمنـة النـزعـة الرومانسية التى تقدس الفردية) ، وينتهى دائما باستعباد الشعب من قبل قوى أجنبية .

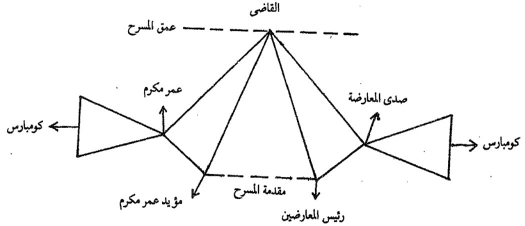
٣ - فى كـل الأحـوال (أى فى المثلثـات الثلاثة) تحافظ طبقة الأشراف (الطبقة المتوسطة) على موقعها وترتبط بعلاقة المصلحة مع الحاكم .

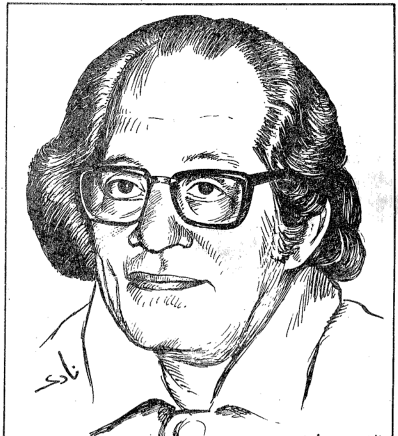
إن المثلث الإيجـابى الوحيـد الذى يمثـل كل ضلع من أضلاعه علاقة إيجابية ــ سواء كانت علاقة صراع أو اتحاد ــ هو مثلث العلاقات إبان الثـورة الشعبيـة التى سبقت تـولى محمـد عـلى

الحكم . وقد كانت هذه الفترة بحق هي فترة التوهج الوحيدة في تلك الأونة التاريخية . ونلحظ أن العلاقات الإيجابية في هذا المثلث ترتبط بفكرة وجود الشعب الذي نلحظ غيابه بوضوح في المثلثين التاليين .

إن المثلث هو التشكيل الهندسي الأساسي الذي ينتظم كل العلاقات الأساسية والمكملة في نص أبو العلا السلاموني . فإذا فحصنا العلاقات المختلفة التي تربط بين شخصيات المسرحية وجدناها جميعا تتشكل وفقا لفكرة المثلث . فهناك في البداية المثلث التقليدي ، مثلث «الزوج والزوجة والعشيقة» متمثلا في محمد علي وزوجته ياسمينه وجاريته المفضلة . وهناك المثلث الذي ينتظم علاقة إبراهيم باشا بزينب وصالح (باعتبارهم الجيل الجديد) ثم المثلث العاطفي الذي يجمع بين زينب وابراهيم باشا وطيف زوجها الراحل والذي يماثل المثلث الذي يجمع بين محمد علي وصالح وطيف عمر مكرم . ثم هناك مثلث علاقات البلاط الذي يجمع بين ديوان وتابعه محروس والوصيفة التي تقوم بدور الجارية المتوفاه في اللعبة داخل اللعبة ــ أي مثلث التابعين .

وقد أدرك سعد أردش بحسه الفني المرهف أن المثلث هو مبدأ التشكيل في هذا النص وحاول إبرازه بدرجة عالية في الحركة المسرحية . فالتشكيل الحركي في أي لحظة من لحظات العرض يمكن تجريده هندسيا إلى مثلث أو عدد من المثلثات المترابطة . ففي مشهد الجلسة الوطنية التي يقرر فيها الثوار بقيادة عمر مكرم عزل خورشيد عن الحكم يترجم سعد أردش موقف الحاضرين ما بين مؤيد ومعارض إلى تشكيل بصري بليغ يمكن تجريده هندسيا إلى مجموعة من المثلثات المترابطة على النحو التالي :




المخرج ــ سعد أردش

وإلى جانب هذه الترجمة الحركية البليغة للشكل الهندسي الأساسي الذي ينتظم عناصر وعلاقات النص برع سعد أردش في تأكيد مستوياته الزمنية المختلفة وعنصر اللعبة المسرحية الواعية فيه عن طريق توظيفه للموسيقى خاصة في المشهد الذي يعرض فيه محروس ملابس العرض المزمع على المتفرجين وعن طريق استخدام ديكور تجريدي في إطاره الخارجي يوظف بعض الموتيفات الواقعية داخله . ورغم درايته التامة بالفرنسية والإيطالية لم يتعال سعد أردش على لغته الأصلية أو يتجاهلها بل بذل جهدا فائقا وعناية كبيرة في «البروفات» لتجيء لغة النص سليمة سلامة بنائه وترجمته المسرحية .

لقد كان الممثلون جميعا على درجة عالية ومتميزة في الأداء وخاصة قطبي العرض يوسف شعبان ونبيل الحلفاوي إلى جانب مدحت مرسي (الذي بذل جهداً كبيرا في اخفاء خفة ظله لمصلحة العرض) وحسن العدل ، وخالد الذهبي ، والرقيقة الحالمة سميرة عبد العزيز ، والفنان الراسخ رشدي المهدي والفنانة الراسخة سلوى محمود .

وأخيرا فهذا العرض بنصه واخراجه وممثليه يضيء لنا شعلة أخرى متوهجة على طريق تصحيح مسار المسرح المصري نحو نهضة مسرحية شاملة ●

من المكتبة

الجنوبي

عبلة الرويني

أنشودة عشق

تعليق: د. محمد أبودومة

فى يوم حزين من شهر مايو ١٩٨٣ أثناء فترة دراستى فى بودابست عاصمة المجر فاجأنى وجهه فى الصفحة الأولى من جريدة الأهرام مغلفاً بنعى الوطن له «

فبكيتُ الغربةَ ..

وبكيتُ تساقط الأصحاب ..

ولم أملك غير أن أشاطرنى العزاء ..

ثم سكتّ ..

ـ مر زمن كانت تقفز فيه إلى ذاكرتى أسماء الأصدقاء .. وكلماتهم من حين لآخر .. فتريحنى .. حتى وإن كانت تنضح بالقسوة والمرارة ..

• •

هل تريد قليلاً من الصبر؟

ـ لا ..

فالجنوبى يا سيدى
يشتهى أن يكون
الذى لم يكنه
يشتهى أن يلاقى اثنتين :

الحقيقة والأوجه الغائبة .

• •

وأنّى له هذا اللقاء مكتملا ؟ لقد ظل طوال عمره باحثاً عنهما دون كلل .. زادُه الذى يتقوى به فى رحلة بحثه المضنية هو الاشتهاء وهو يدرك تماماً بأنه يسعى وراء المحال .. وإن كان لقاؤه بالموت قد حقق له نصف الاشتهاء .. فقد ظلت الأوجه الغائبة .. غائبة ..

• •

ويجىء كتاب (الجنوبى) للأستاذة عبلة الروينى حول واحد من فرسان الكلمة الشريفة الشاعر الكبير أمل دنقل .. أنشودة عشق تحمل كل معانى النبل والوفاء مفصحة عن جوهر الصديقة والزوجة والمحبة الحبيبة . حينما يحولها عشقها إلى تدفق مشتعل فى سطور كتابها ، يجرفنا معها إلى لحظات اشتعال دائم أيضاً ..

ففى هذا الكتاب الذى نشرته بالقاهرة والذى يضم ٢١٦ صفحة تأخذنا كاتبته فى سفر مع المصادقة والمودة والمعاناة يبدأ منذ اللحظة الأولى للقائها بشاعرها الجنوبى المشاكس عام ١٩٧٥ حتى يوم السبت ٢١ مايو ١٩٨٣ حيث رحل فارسها بعد كل معاركه ـ المهزومة والمنتصرة ـ هادىء الوجه.. وتركها تشتهى الهدوء ولا تستطيعه .

• •

تحت عناوين مختلفة قدمت الكاتبة معزوفتها بلغة طيعة وإن مازجتها حدة الانفعال .. فهى سرد تجربة حياتية مختصرة تتناول الجزئيات الهامة التى ترسم بها ملامح الشاعر الداخلية والخارجية من رؤية عين عاشقة حتى إن انتقدت سلبية معينة فلابد أن يعقب النقد .. مبررها الذى تعتقد ـ بكيانها كله ـ أنه يحوّل تلك السلبية إلى أمر واجب الوجود ليظل الرمز قدسياً لا يُمس

• •

والذى لا شك فيه أن اقترابها فكرياً ونفسياً من رمزها لحد الالتصاق الوجدانى الكامل يجعلنا لانقف بما كتبته عنه موقف المجادلين أو المعترضين كما أن هذا الكتاب الذى يدخل فى إطار الترجمات الذاتية ـ لعلاقة إنسانية من نوع خاص يفرض علينا قبوله بوعى كامل دون تدخل للشفقة فيه فإن رمزها كما عرفناهُ نحن أبناء جيله لم يكن يقبل أن يكون موضع شفقة حتى وهو فى أشد حالات صراعه مع الحياة والموت .. هو دائماً «يتقدس فى صرخة الجوع فوق الفراش الخشن» .. هو ترجمان الحرية .. وهى حلمه الذى لم يفارقه لحظة فى حالات اليقظة .. ومن قلبها

كان يصرخ بتواصل لا يمل .

• •

(أيها الناس كونوا أناساً
هى النار ،
وهى اللسان الذى يتكلم بالحق
إن الجروح يطهرها الكى
والسيف يصقله الكير
والخبز ينضجه الوهج
لا تدخلوا معمدانية الماء
بل معمدانية النار
كونوا لها الحطب المشتهى
والقلوب .. الحجارة)

كل ذلك يفرض علينا قبول دفقات الكتاب دون مناقشة المنهج الذى اتبعته الكاتبة فى تشكيل بناياته .. وهو وإن كان ترجمة ذاتية فقد اشتمل وجهة نظر نقدية تقوم على تشريح الذات والتى هى لب الموضوع نفسه .. ولذا فليس أمامنا ونحن بصدد هذا الكتاب أو البطاقة المهداة من المحبوبة إلى فارسها سوى العرض البسيط لمحتواه والذى يرتكز دائماً على محاور شتى من المحبة .

• •

«عيناك : لحظتا شروق
أرشف قهوتى الصباحية
من بنها المحروق
وأقرأ الطالع »

• •

تناول الكتاب بصدق شريحة زمنية من الوضع الثقافى فى مصر.. من خلال علاقات الشاعر أمل دنقل بأصدقائه شعراء وقصاصين ونقاد .. ومن الوضع الاجتماعى بكل سلبياته وإيجابياته



كشفت لنا عن أشياء عرفناها وعشناها ولكن حاولنا تناسيها فنكأت كلماتها الجراح من جديد .. وكأنها تقول تناسوا .. ولكن تذكروا أيضاً ..

• •

كان تنقلها فى داخل أمل هو الرؤية الباطنية (الباطنة) لرجل المتناقضات التى فرضها الوقت .. فوجدناه ودوداً حبيباً .. مشاكساً عنيداً طائعاً وطيعاً .. وفيلسوفاً .. وناقداً .

• •

«مبارزات الديكة
كانت هى التسلية الوحيدة
فى جلسق الوحيدة
فوق غصون الشجر المشتبكة »

« اننى أتكلم عن صميم علاقة الحب بك .

أننى أتكلم عن الوصول الى موعدك عبر مواصلات عامة خانقة لابد من توافر ثمن تذاكرها .. أننى أتكلم عن الجوع الذى يحاصرنى يومين فأنام هارباً منه ، ثم استيقظ به للقائك ..

ـ أملْ إننا سنتزوج .. ليس فقط انتصاراً للحب .. ولكن انتصاراً لاختياراتك »

وتزوجت المحبة بالفارس الحبيب ـ ليبدأ رحلة عذاب جديدة من نوع آخر .. وما أروعها رحلة عذاب .. صورتها الكاتبة عليه الروينى ـ بالرغم من عرضها المختصر ـ أصدق تصوير

ـ وقد كشفت سطور الكتاب جانباً غير معروف من عطاء أمل .. هو العطاء النثرى فى مكاتباته لها .. وفى بعض الدراسات التى لم تنشر .. ليقف أمل أمامنا شاعراً وناثراً وناقداً .

• •

وكواحد من أبناء الجنوب مثله فلم يكن غريباً علىّ ما تحدثت به الكاتبة عن خصال الجنوبى التى كان يتمتع بها الشاعر ولم يتخل عنها بل ويصر على تطبيقها فى الحالات التى تتطلب وجودها .. فقد أعادتنى الكاتبة إلى الجنوب بكل ما فيه فى .. الفصل الذى عنونته بـ (جمهورية الصعيد) .

• •

«جاءت القرية جميعاً لتحيانا »
«أمل إنهم يتفرجون علىّ »
أبداً إنهم فرحون بك »
«كان أمل سعيداً بوجودى وسط أهله وأقاربه »
«إن الفرح لم يمر ببابه يوماً ، حتى إنه تمنى لو امتد به الزمن هناك أو توقف عند هذه اللحظات وفى هذا المكان .. »

• •

لكن الزمن لم يمتد !!

توقف !!

ورحل أمل .. لينكسر أحد صروح الشعر .. ويضاف إلى جراح الكلمة النبيلة جرح جديد .

رحل أمل هادىء الوجه ..

وظلت رفيقة رحلته .. تشتهى الهدوء المستحيل ●

نقد النقد

تزفيتان تودوروف
ترجمة : سامى سويدان

اللغة الشعرية
الشكلانيون الروس

عرض : أحمد طه

كتاب « نقد النقد » لـ « تودوروف » ، يمثل منهجاً خاصاً فى الكتابة النقدية ، يختلط فيه ما هو فكرى وعلمى ، بما هو نفسى وذاتى. فهو سيرة حياة فكرية ، تتحاور فيها النظريات والأفكار ، بدلاً من الأحداث والوقائع المعيشية ، وتتبع أهمية هذا الكتاب، فيما يطرحه مؤلفه الذى أمضى أكثر من ربع القرن ناقداً ومفكراً وباحثاً فى المجلس الوطنى للبحوث العلمية فى فرنسا ، ومدير مركز الأبحاث المتعلقة باللغة ، فقد أثر تودوروف فى مسار النقد وعلوم اللغة والأدب فى فرنسا منذ قدم إليها مهاجراً فى عام ١٩٦٣ ، فعن طريقه عرفت فرنسا نصوص الشكليين الروس كما كتبها روادها ، فى كتاب بعنوان « نظرية الأدب » قدم له تودوروف بالشرح والتحليل ، ثم قدم كتابات ميخائيل باختين إلى اللغة الفرنسية أيضاً ، بالإضافة إلى كتبه وأبحاثه العديدة ومنها :

- الأدب والدلالة
- ماهى البنيوية
- مدخل إلى الأدب الفنتازى
- شعرية النثر
- نظرية الرمز
- أنواع القول
- الرمز والتأويل
- ميخائيل باختين المبدأ الحوارى .

وفى كتابه الأخير « نقد النقد » ، يذكر تودوروف القصد من كتابة مثل هذا الكتاب بأنه معالجة موضوعين متداخلين :

• **الأول :**

معاينة الكيفية التى تم فيها التفكير بالأدب والنقد فى القرن العشرين لتكوين فكرة صحيحة عن الأدب والنقد .

• **الثانى :**

تحليل التيارات الأيديولوجية الكبرى لهذه المرحلة ومعرفة أى موقف أيديولوجى كان أكثر رسوخاً وتماسكاً من المواقف الأخرى .

بمعنى آخر ، فهو يسعى إلى مواجهة العدمية — فى الأعمال النقدية — بدون الإنقطاع عن العلمية ، وهو يحاول مراجعة أفكاره هو أولاً عن طريق ممارسة نقد ذاتى صريح وواضح فى محاولة لإشراك القارىء معه وذلك بهدم الحاجز بين القراء — كمتعلمين — وبين الكتاب — كمعلمين —

٩٨ • القاهرة • العدد ٧٧ • ١٥ جمادى الأولى ١٤٠٧ هـ • ١٥ يناير ١٩٨٧ م

وخطورة الكتاب تتمثل فى مراجعة تودوروف لكثير من الأفكار التى تحمس لها فى السابق مما يذكرنا بشواهد عديدة سابقة لمثل هذه المراجعات ـ أو النقد الذاتى الفكرى ـ لمجموعة من كبار المفكرين والنقاد والفلاسفة منهم : سارتر ـ آلتوسير ـ جارودى وأخيراً تودوروف ، مما يشكل « ظاهرة » فى الفكر الفرنسى خاصة ، والأوربى عامة ، تشمل مختلف نواحى المعرفة بداية من الأدبيات السياسية وانتهاء بالأفكار الفنية والنقدية .

• • •

الشكليون الروس :

رغم أهمية تراث الشكليين الروس ، بإعتباره الأساس العلمى لإنجازات العلوم اللسانية ، والمناهج البنيوية فى القرن العشرين ، ورغم أن أفكارهم سرعان ما إنتشرت فى سائر حقول العلوم الإنسانية ـ وخاصة العلوم التى تدرس اللغة والأدب ـ إلا أن نصوصهم الأصلية ظلت مجهولة ، حتى فى موطنها لعدة عقود ، حينما تم بعثها ـ بعد تطويرها ـ فى الستينيات فى الاتحاد السوفيتى خاصة فى جامعة « تارتو » وقبل ذلك فى أمريكا على يد « رينيه ويلك » و« أوستن وارن » فى كتابهما « نظرية الأدب » ١٩٥٦ ، وفى فرنسا تم التعرف على نصوصهم مباشرة عن طريق تقديمها وترجمتها بواسطة «تزفيتان تودوروف » فى كتاب ضم مجموعة من أهم الأبحاث الشكلية التى كتبها رواد الحركة من أعضاء حلقة موسكو اللسانية التى تكونت ١٩١٥ وحلقة سانت بطرسبورغ « لينينجراد » ، وكان كتاب تودوروف بعنوان « نظرية الأدب » أيضاً وصدر بالفرنسية عام ١٩٦٥ .

• • •

تودوروف والشكليون الروس :

فى كتابه « نقد النقد » ـ رواية تعلم ـ يعيد تودوروف التعرض للشكلية من خلال الفصل الأول من الكتاب وعنوانه [اللغة الشعرية ـ الشكلانيون الروس] ، حيث يوجه إليهم نقداً مريراً ، واصفاً أياهم فى البداية بـ (هذه الجماعة الخاصة) وهو يروى لنا أن موقفه منهم مر بثلاث مراحل :

المرحلة الأولى : اكتشاف أنه يمكن الحديث عن الأدب بطريقة مبهجة ، غير موقرة ، مبتكرة ، وذلك من خلال التعامل مع « التقنية الأدبية » [وقد قادنى هذا الأفتتان إلى البحث عن نصوصهم الواحد تلو الآخر (ولم يكن ذلك دائماً أمراً سهلاً) ثم إلى ترجمتها إلى الفرنسية] .

المرحلة الثانية : الإعتقاد بأن كتاباتهم تحتوى مشروعاً « نظريا » على وشك التكوين يتناول « الشعرية » فى اللغة والأدب وأن كان غير متماسك بسبب اشتراك أكثر من مؤلف فى كتابته .

المرحلة الثالثة : بدأ تودوروف ينظر إلى الشكلية [كظاهرة تاريخية : لم يعد مضمون آرائهم هو الذى يهمنى ، وإنما منطقهم الداخلى وموقعهم فى تاريخ الأيديولوجيات] .

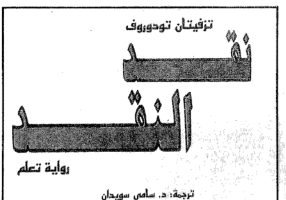
وفى هذا الفصل من كتاب « نقد النقد » يتبنى « تودوروف » هذا المنظور تجاه الشكليين [قاصراً أياه على جزء بسيط من نشاطهم ألا وهو تعريفهم للأدب أو بالأحرى ـ كما يقولون ـ « للغة الشعرية »] . رغم ما تضمنه أدبياتهم من التعريفات العديدة للشعرية .

يستعرض تودوروف مقولات الشكليين عن تعريف اللغة الشعرية التى يحددها « جاكوبنسكى » بأنها « التى تتراجع فيها الغاية العملية إلى موقع خلفى (رغم أنها قد لا تزول تماماً) وتحظى التمثيلات الألسنية بقيمة مستقلة ، لأن اللغة الشعرية تجد تبريرها (وبالتالى كل قيمتها) فى ذاتها ، إنها لذاتها غاية ذاتها ، ولم تعد وسيلة ، انها إذن مستقلة أو أيضاً ذاتية الغائية كما يعرفها « شكلوفسكى » قائلاً « تتميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها ، ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتى أو المظهر التلفظى ، أو أيضاً المظهر الدلالى للفظ وأحياناً ليست بنية الكلمات هى المحسوسة وإنما تركيبها ، انتظامها » .

ويعلق « تودوروف » على هذه التعريفات للغة الشعرية قائلاً « أن القول بأن الشعر لغة مستقلة أو ذاتية الغائية ، يرجع إلى إعطائه تعريفاً وظيفياً : بما يقوم به أكثر من تعريفه بما هو عليه ، فما هى الأشكال التى تتيح لهذه الوظيفة أن تتحقق ؟ وبناء لأى شىء يجرى التعرُّف إلى لغة تجد غايتها (وقيمتها) فى ذاتها ؟ » .

ويتحاور « تودوروف » مع الشكليين ، فيأتى بإجابات ـ من واقع كتاباتهم ـ على تساؤله السابق ، حيث يرى الشكليون أن اللغة التى لا تحيل إلى أى شىء خارجها هى اللغة التى ترفض المعنى أو « لغة ما بعد العقل » وفى هذا الصدد يقول « جاكوبنسكى » [فى الفكرة الألسنية المنظومة ، تصبح الأصوات موضوع انتباه ، إنها تكشف عن قيمتها المستقلة ، وتبرز فى الحقل الواضح للوعى] .

ويرد « تودوروف » قائلاً : ولكن هل تبق اللغة التى ترفض المعنى مع ذلك لغة ؟ ألا يعد اختزال اللغة إلى موضوع فيزيائى



خالص طمساً للسمة الأساسية فيها، بإعتبارها صوتاً ومعنى، حضوراً وغياباً فى الوقت نفسه؟ ولماذا نحصر انتباهنا بما ليس إلا ضجة وحسب؟»

ثم يورد «تودوروف» حجة أخرى لدحض مقولات الشكليين فيقول: تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الذاتية الغائية (أى غياب أى وظيفة خارجية) بكونها أكثر نسقية من اللغة العلمية أو اليومية. إن العمل الشعرى هو خطاب زائد الأنباء، حيث يستقيم كل شىء فيه، بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر.

ولا يكتفى «تودوروف» بذلك بل يرد مقولات الشكليين عن اللغة الشعرية إلى أصولها فى جماليات «كانط» و«كارل فيليب موريتز» و«شلينغ» و«أوجست ويلهلم شليغل» سالباً أياهم عنصرى الجدة والإبتكار، ويورد هذه الفقرة لـ«شليغل» لتأكيد فرضيته:

كلما كان الخطاب نثرياً، كلما فقد نبرته الغنائية، واقتصر على الترابط الجاف، إن وجهة الشعر هى تماماً عكس ذلك، وبالتالى، كى يعلن الشعر أنه خطاب غايته قائمة فى ذاته، وانه لا يخدم أى أمر خارجى، وأنه يحدث فى تتابع زمنى محدد بموضع آخر، عليه أن يشكل تتابعه الزمنى الخاص، على هذا النحو وحسب سيتم إخراج المستمع من الواقع وسيوضع فى تعاقب زمنى خيالى، وسيدرك تفريعاً منتظماً من التتابعات، وزناً فى الخطاب نفسه، من هنا هذه الظاهرة المدهشة للسان الذى يتخلص عن قصد، فى ظهوره الأكثر حرية — عندما يستعمل كلعب صرف — من طابعه التحكمى الذى يسيطر عليه بصلابة من ناحية أخرى، ويخضع لقانون غريب ظاهرياً عن مضمونه. هذا القانون هو الوزن، الإيقاع، النظم.

ثم يعيد تودوروف نسب الشكليين — مرة أخرى — إلى الرومانتيكيين، ويرى كدليل على ذلك أن جاكبسون فى كتاباته الأولى كان يورد دائماً اسمين مفتاحين لهذه المرحلة من حياته الفكرية هما: مالارميه ونوفاليس، وهما من عمد الرومانتيكية سواء لجماليات الأول أو لمؤلفات الثانى التى أسست للايديولوجية الرومانتيكية.

* * *

يخصص تودوروف الجزء الثانى لبيان مدى تناقض أفكار الشكليين وتعريفاتهم للفن، فبعد أن يبين مدى تمسكهم بالشكل كوسيلة لإدراك الفن ودراسته يعود إلى القول تعليقاً على أفكار «شكلوفسكى» بهذا الخصوص:

«مهما يكن الأمر فلا يبدو اطلاقاً أن شكلوفسكى يتنبه إلى أنه لم يعد بامكان وظيفة الفن هذه (تجديد ادراكنا للعالم) أن تتماثل مع ذاتية الغائية، أو غياب الوظيفة الخارجية المميز أيضاً للفن».

ويورد تودوروف «مقطعاً مركزياً» لشكلوفسكى يحمل هذا التناقض الذى يميز اطروحات الشكليين:

«لتأدية الإحساس بالحياة، للشعور بالشىء، ولكى يكون الحجر حجراً، وجد ما يسمى الفن، أن غاية الفن هى إعطاء إحساس بالشئ كرؤيا وليس كتعرف، وإن نهج الفن هو نهج التعبير ونهج الشكل الصعب الذى يزيد من صعوبة أو مدة الادراك، لأن غاية سيرورة الإدراك فى الفن قائمة فى هذه السيرورة ذاتها التى ينبغى إطالتها، فالفن هو طريقة إحساس بصيرورة الشئ، ولا يهم الفن ما قد صار».

ويعلق تودوروف: كيف نعتبر الفن أداة للإدراك، وذاتى الغائية فى نفس الوقت! إلا إذا اعتبر الفن كأداة إدراك ليس لها هى أن تكون مدركة. وإذا ما أصبحت سيرورة الإدراك هدفاً بحد ذاتها (بفضل صعوبة الشكل) فإن إدراكنا للموضوع لايزيد بل ينقص. وبعدها يذكرنا تودوروف بنص لـ«جاكبسون» يرى فيه نوعاً من الخلاصة للموقف الشكلانى يتعلق بتعريف اللغة الشعرية أو الشاعرية:

ماهى ضرورة ذلك كله؟ لماذا ينبغى التشديد على أن العلامة لا تختلط بالشئ؟ لأنه إلى جانب الوعى المباشر بالتطابق بين العلامة والشىء [أ هو أ] هناك ضرورة بوعى مباشر بغياب هذا التطابق [أ ليس أ]، ولا يمكن تلافى هذا التعارض، لأنه بدون تناقض ليس هناك من مجال لاشتغال المفاهيم، لتلاعب العلامات، وتصبح العلاقة بين المفهوم والعلامة أوتوماتيكية، يتوقف مجرى الأحداث، يتلاشى وعى الواقع... إن الشعر هو الذى يصوننا من هذه الأوتوماتيكية، من الصدأ الذى يهدد صيغتنا للحب والكراهية، للتمرد والتوفيقية، للإيمان والإنكار].

* * *

فى القسم الأخير يرى تودوروف أن الشكليين «أتاحت لهم نقطة إنطلاقهم فى الجماليات الرومانتيكية أن يقدموا على ممارسة علم خطابات جديد وفى ذلك كانوا خلاقين حقيقيين».

ثم يردف «سوف يكشف للشكلانيين — هذا التحليل — أن الخصوصية المذكورة لا وجود لها، أو بتعبير أدق لا وجود لها إلا فى إطار تاريخى وثقافى محدد، إنما ليس له وجود كلى أو أبدى، ومن ثم فإن التعريف بذاتية الغائية غير مبرر، وبصورة مفارقة ستؤدى مفترضات الشكلانيين الرومنطيقية تحديداً بهم إلى نتائج مناقضة للرومنطيقية».

ذلك أن رسائل الصداقة قد تكون فى عصر ما واقعة من الحياة اليومية، بينما تتحول فى عصر آخر إلى واقعة أدبية، حيث أن أدبية هذه الرسائل قد تكتسب «أدبية» فى نسق وقد تفقد هذه الأدبية فى نسق آخر.

وفى نهاية المحاورة أو النقد الحوارى الذى اعتمده تودوروف على مدار الكتاب وبشّر به، يذكرنا كيف «وقع القمع السياسى على الجماعة الشكلية فى نهاية العشرينيات، وأصبحت جميع المسائل التى أثارتها محرمة فى اتحاد الجمهوريات الإشتراكية السوفييتية، خلال عقود عدة. «ان الدرس الإيجابى الوحيد لهذه النهاية الفظيعة للتفكير الشكلانى، هو فى أن الأدب والنقد لا يجدان، بالطبع، غايتهما فى ذاتيهما: ولولا ذلك لما كانت الدولة قد شغلت نفسها بتقنينهما ●

التيارات الفكرية في فرنسا اليوم

د . عبد الرحمن بدوى



سارتر فى عام ١٩٤٦



سارتر
طالب الفلسفة عام ١٩٢٤

تحتدم منذ عامين فى فرنسا معركة فكرية حول ما يسمى « الفلسفة الجديدة » التى يعمل على إيجادها والترويج لها والدفاع عنها تسعة من المفكرين الشباب ، تدور أعمارهم فى الحلقة الرابعة من العمر ، ومن ورائهم حاميهم ومرشدهم القلق المنفعل : موريس كلافل . ومن العسير أن نحدد صفاتها المشتركة الإيجابية ، لأن إنتاجها سلبياً أكثر منه إيجابياً ، ولأنها صدرت عن خيبة الأمل فى السياسة وفى الفلسفة وفى العلم ، وبالجملة فى حضارة الإنسان ، وارتبضت بثورة مخففة هى التى تسمى ثورة « مايو سنة ١٩٦٨ » .

وقد سبقهم سارتر إلى هذا اليأس وخيبة الأمل ، فقال فى ترجمته الذاتية : الكلمات (سنة ١٩٦٣) « هأنذا أرى بوضوح : لقد خاب أملى منذ عشر سنوات تقريبا وأنا إنسان يستيقظ بعد أن شفى من جنون طويل مر ، عذب معا ، ولا يستطيع الخلاص من ذلك ، ولا يملك أن يذكر ، دون ضحك ، ضلالاته القديمة ، ولا يعرف بعد ماذا يصنع بالحياة » .

ذلك أنه بدأ فى تجربة فى يوليو سنة ١٩٥٢ حين نشر فى مجلة « الأزمنة الحديثة » دراسة سياسية مطولة بعنوان « الشيوعيون والسلام » حاول فيها أن يبين إلى أى حد يمكن للحزب الشيوعى الفرنسى أن يعدّ تعبيراً ضروريا عن الطبقة العاملة ، وإلى أى حد هو يعبر عنها (بالدقة) . لكن حديثين كبيرين وقعا فى المعسكر

الشيوعي سنة ١٩٥٦ دعوا سارتر إلى التخلي أو النكوص عن اتجاهه الجديد وهما : أولا : التقرير الذي قدمه « خروتشوف » للمؤتمر الشيوعي العشرين وفيه كشف عن الجرائم المروعة التي ارتكبها ستالين طوال حكمه . والثاني هو غزو الجيش الروسي للمجر وقضاؤه العنيف المروع على الثورة التي قام بها الشعب المجري للتحرر من العبودية والاستبداد في إكتوبر سنة ١٩٥٦ .

وكان لهذين الحادثين أثرهما في المناصرين للماركسية . فبدأ الانشقاق والتبرؤ في صفوفهم ، وظهرت تأويلات جديدة للماركسية ونزعة اليسار بوجه عام أفضت إلى عكس ما كانت تنادي به من قبل : فجارودي - Garaudy تقرب إلى المسيحية وحاول المزج ، أو على الأقل التعايش بينها وبين الماركسية . وأوغل في هذا الاتجاه إلى حد أنكره معه زملاؤه القدماء في الحزب الشيوعي الفرنسي . وحاول سارتر في كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » (سنة ١٩٦٠)أن يتملص من الماركسية التي أدخلها بأخرى ولكن دون أن يظهر بهذا المظهر ، فأولها تأويلاً لا يقره عليه أحد من رجالها الرسميين ، حتى قال « ريمون آرون » في مجلة « فيجارو » الأدبية (أكتوبر سنة ١٩٦٤) عن هذا الكتاب: إن سارتر يحاول فيه عن حسن نية أن يؤول الماركسية تأويلاً « يرفضه الماركسيون وسيثير الدهشة في نفس ماركس لو بعث حياً » .

ومن ثم تزحزح أقطاب الماركسية الفرنسيون عن ولائهم القديم وصاروا معارضين أو في القليل متمردين ؛ تلك هي الأحوال التي مهدت لنشأة هذه « الفلسفة الجديدة » فلنأخذ الآن في بيان اتجاهاتها ولنبدأ ببيان بعض اتجاهات ملهمها وحاميها موريس كلافل .

يقول كلافل شارحاً تطور أحواله الفكرية « بنوع من اليأس بوصفي فيلسوفاً ، شاهدت الأمواج المتوالية التي زخرت بها السوربون : من فرويدية وماركسية وسارترية .. إلخ ، هذه الحمأة التلفيقية التي ذاب فيها هذا كله . وكنت لا أزال أحمل لسارتر إعجاباً شديداً جداً ، ومن هنا نشأ حزني أمام كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » لأنه تخلى فيه دون رحمة عن وجوديته ووضعها بين أيدي الماركسية . لكني تركت العاصفة تمر خلال هذه الموجات من العقائد القطعية التي كانت خطرة بقدر ما كانت تسمى نفسها نقدية .

لقد أراد سارتر أن يكون في هذا الكتاب بالنسبة إلى ماركس بمثابة كانط وهيجل معاً - بينما كتاب مثل « تاريخ الجنون » (لميشيل فوكوه Michel Foucault) هو أول كتاب يبرهن - استنادا إلى وثائق - على أن العقلية أداة للسيطرة على الناس واستعبادهم ... نعم إن « تاريخ الجنون » ليس نقداً جديداً للعقل المحض ولكنه يلقي ظلال الشك والاتهام والظن على العقل في نفس الوقت الذي حاول فيه سارتر أن يجعل العقل شاملاً محيطاً » (من حديث لموريس كلافل في « المجلة الأدبية » Magazine Litteraire سبتمبر سنة ١٩٧٧ ص ٥٧) .

ماذا يريد إذن كلافل ؟ إنه يريد حركة روحية ، لكن هذه الروحية « ليست مجرد ازدهار وبنية فوقانية ومجتمع موجود ، بل هي - إيجابياً أو سلبياً - الأساس المختار لكل حضارة مكبوتة منذ قرنين وهي تمرد لما هو روحي ، يعود لينعش مواقف جديدة ، وتساؤلات جديدة ، وغداً يوجد توكيدات جديدة » .



ومن الذي يرى فيهم الأمل لبعث هذه الروحية ؟ إنهم أولئك الذين « سيكيلون أقسى الضربات للماركسية بعد أن يكونوا قد عاشوا جحيمها معنوياً على الأقل » (الموضوع نفسه ص ٦٠) .

ويربط كلافل بين نزعته الروحية وبين روح سقراط : روح التساؤل الذي يبدو أنه لا يعرف . وخلاصة رأيه أنه لا بد من « عودة الروح بكل قوة ، لا بد من العلو الذاتي الإنساني الذي ينتج ذلك النشاط المحرر الذي أدعوه فكر بدون تصورات منطقية مجردة . سيعود المرء إلى التفكير . لكن التفكير ها هنا مأخوذ بمعناه الأكثر جذرية ، المعنى الأعمق في الوقت نفسه المولود ميلاداً متواضعاً جداً . لا أعني إعادة وضع الأمور موضع التساؤل ، وتجديدها قبل أن تعبر عن نفسها في فلسفة مستنظمة على قاعدة » (ص ٦٤) .

* * *

ولنمض هؤلاء الفلاسفة الجدد الذين احتضن حركتهم موريس كلافل : لقد أطلق هذا الاسم لأول مرة في يونيو سنة ١٩٧٦ ، أطلقه أحد زعمائهم وهو « برنار هنري ليفي في عدد خاص من مجلة « الأنباء الأدبية » Les Nouvelles Litteraires (١٠ يونيو سنة ١٩٧٦) دوسيه بعنوان « الفلاسفة الجدد » ويندرج بينهم خصوصاً : جان ماري بنوا ، جان بول دوليه ، ميشيل جيزان ، كرستيان جامبيه ، جي لردرو ، فرانسواز ليفي ، فيليب نيمو ، ثم يتصدرهم برنار هنري ليفي .

الخصائص الجامعة بين هؤلاء .

أولاً : تجديد الميتافيزيقا أو البحث في الوجود بوجه عام .

ثانياً : نزعة دينية مسيحية تحل محل المادية والثورة الثقافية ، وهذا الجانب هو الذي يتجلى فيه خصوصاً تأثير موريس كلافل .

ثالثاً : إنهم ورثة مايو سنة ١٩٦٨ في فرنسا ، إذ يرونها الأصل في الاستثناء .

رابعاً : إنهم جميعاً خصوم للماركسية ، بعد أن كانوا قد اعتنقوها فترة من الزمان .

خامساً : يطالبون جميعا بالإفلات في التصور السياسي للعالم ، لأن جوهر السلطة هو السلطة المطلقة .

سادساً : وهم يحملون بخاصة على اليسار ، فلم يعد لليسار سياسة لنقد وحل التكنوقراطية . (٢)

سابعاً : يتفقون جميعاً في أنهم أصيبوا بخيبة أمل هي التي دفعتهم إلى تلمس هذه الفلسفة الجديدة .

* * *

وبعد عرض هذه الآراء المشتركة بينهم يحسن بنا أن نذكر مؤلفاتهم :

(١) جان ماري بنوا :

(أ) « الثورة البنيوية » .

(ب) « ماركس مات » الناشر جاليمار .

(ج) « استبداد العقل المنطقي » سنة ١٩٧٥ ، الناشر Minime :

(٢) جان بول دوليه :

« رائحة فرنسا » ؛ كراهية التفكير (عند الناشر Hallier سنة ١٩٧٦) .

(٣) ميشيل جيزان :

« رسائل إلى فولف » ، « نيتشه : سقراط بطولي » .

(٤) كرستيان جامبيه :

« دفاع عن

أفلاطون » ، سنة ١٩٧٦ .

(٥) كرستيان جامبيه وجى لردرو :

« الملاك » ، سنة ١٩٧٦ .

(٦) برنارهنرى ليفى :

« البربرية ذات الوجه الإنسانى » سنة ١٩٧٧ .

(٧) فيليب ينمو :

« الإنسان البناوى » .

(٨) فرنسوازبول - ليفى :

« كارل ماركس .. سيرة حياة برجوازي ألمانى » .

وقد ظهرت هذه المؤلفات كلها عند الناشر جراسيه Grasset فى باريس (باستثناء ما ذكرنا لها ناشراً آخر) أما رائدهم الروحى ، موريس كلافل ، فنذكر له الكتب التالية :

أ - « من هو المستلب ؟ » عند الناشر فلا ماريون ١٩٧٠ .

ب - « ما أومن به » عند الناشر جراسيه .

ج - « نحن جميعاً قتلناه ، هذا المدعو سقراط » ، عند الناشر Seuil ١٩٧٧ .

د - « الله هو الله ، بحق اسم الله » .

وكل هذه المؤلفات من أكثر الكتب رواجاً فى فرنسا ، لما فيها من تجديد ولما فى أسلوبها من جرأة ورشاقة ولغة فجة ، ولما أثارته من هجمات بالغة العنف .

ويمكننا تلخيص الأفكار الرئيسية فى هذه الفلسفة الجديدة على النحو التالى :

(١) ضد طغيان العلم الكلى :

تهاجم هذه الفلسفة الجديدة النزعة إلى تمجيد العلم الكلى الذى يدعى السيطرة على كل شيء والمعرفة بالمطلق . ويدعى أنه بالمعرفة يمكن تحويل كل شيء . وترى أن الفكر ليس له أن ينتظر شيئاً من العلم . والدليل على ذلك فى نظرهم أن العلم يتكيف مع زمانه ومكانه . ويستشهدون هنا بما بينه الأستاذ « كويريه » koyre من أن العلم اليونانى غير العلم الحديث . والقول العلمى عند أرسطو غيره عند جاليليو . والمعرفة الرياضية القديمة تختلف عن المعرفة الفيزيائيةالرياضية التىوصل إليها العلم الحديث . وقد ارتبط نقده هذا للعلم بنقدهم لماركس باعتباره هو الذى دعا إلى ما سماه بالإشتراكية العلمية .

(٢) ضد التاريخ والنزعة التاريخية :

إن التاريخ ، كما يقول دوليه ، وهو فى أساسه منطق للنظام . لا شيء يتغير لأن المستقبل ليس هو إمكان الممكن . بل هو امتداد سلسلة من الأمور المحتملة . ومنطق النظام يردنا إلى الدولة وليس ثمة تاريخ إلا الدولة » (« كراهية التفكير » ، ص ٦٤)

(٣) مع الإيمان :

وهنا يظهر تأثير كلافل بكل وضوح ، وهو المؤمن الشديد الحماسة ، العامر بالوجدان . وبهم لهذا يتعلقون به ويسعون لإكماله ، وإن أدى بهم إلى نوع من الغموض مثل تمجيد اللا معقول ، والتطلع إلى العلو « لأنه فى التجربة الرائعة للعلو يمكن للقول اللا معقول أن يسمح بوصفه رسالة » . (نيمو : « الإنسان البنيوى » ص ٢١٨) . وأشدهم إيماناً وحديثاً عن الإيمان هو فيليب نيمو Philippe Nemo وذلك فى كتابه « الإنسان البنيوى » ، ومما قاله « إن الإنسان بوصفه روحاً هو المعاصر للعلو الذى يخترقه . إنه ابن الله » (الكتاب نفسه ص ٢٣٤) . وهذا الإيمان يستند إلى الوحى « لأن الوحى حقيقة مطلقة ، بيد أنها لا تكون ميسورة إلا إذا عشتها كما قال موريس كلافل (« ما أومن به » ص ٣٠٧) .

عن مجلة الفكر - المجلد الخامس عشر - العدد الثانى - الكويت .

النظرية الجمالية فى الشعر بين العرب والأفرنج

د. جميل علوش

تمثل جماليات الشعر إشكالية نقدية لدى منظرى الأدب ونقاده منذ وجد الشعر ، فقد اختلف النقاد حول ماهيته ، والغرض من كتابته ووظيفته ، وأيضاً امتد الخلاف إلى أن عنصر من عناصر الشعر يجب التركيز على دراسته بإعتباره محور الجمالية الشعرية ، المضمون أم الشكل .. الخيال أم المهمة والغاية ؟ لذلك فقد عرفت المدارس النقدية بالعنصر أو مجموعة العناصر التى اعتبرتها هذه المدارس مكمن الجمالية فى الشعر .

ويتناول مقال د. جميل علوش النظرية الجمالية عند النقاد الغربيين مقارنة بما كتبه نظراؤهم العرب رغم بعد المسافة ، وإختلاف المستوى العلمى والثقافى بين الجانبين .

النظرية الجمالية عند الأفرنج :

وتتخذ هذه النظرية العديد من الأسماء مثل التجربة الجمالية ، المنهج الجمالى ، المدخل الشكلى (أى دراسة الأدب كبنية جمالية ، أو المدخل الأسلوبى ، وكل هذه المصطلحات تتفق على إعطاء أكبر قدر من الأهمية للشكل على حساب المحتوى .

ومصطلح « الجمالية » يحمل العديد من الدلالات : العامة وهى التى تطلق على كل ما هو جميل (زهرة - امرأة - قمر ... الخ) ثم يضيق المصطلح حيث يعنى « الفن » ، فالفن ضرب من الجمال والفنون هى صناعة الجمال . ثم أصبح للمصطلح دلالة محددة تطلق

على أحد مذاهب الفن أو مناهجه أو نظرياته وهو المنهج الجمالي، وهو يقف في مقابل المنهج الواقعي والنفسي والرمزي والرومانسي إلى غير ذلك لأنه يركز على جماليات الفن دون النظر إلى القصد أو المنفعة من الفن .

تقوم النظرية الجمالية على مجموعة من المرتكزات أهمها احترام الشكل وما يتطلبه من براعة وإتقان وسيطرة على الأدوات الفنية ، وأهم جوانب **الشكل التي تعنى بها الجمالية :**

١ ـ **الدقة :** وهي وضع الشيء في موضعه الصحيح .

٢ ـ **الجودة :** وهي القدرة على إستخدام الألفاظ إستخداماً حسناً ، حيث عرف «كولريدج» الشعر بأنه : (أجود الألفاظ في أجود نسق) .

٣ ـ **مراعاة النظام :** ويقصد بها وضع الألفاظ والتراكيب وضعاً خاصاً يمتاز بصفات معينة تـرضي الذوق والاحساس مثل : الإنسجام ـ السيمترية التناسب .

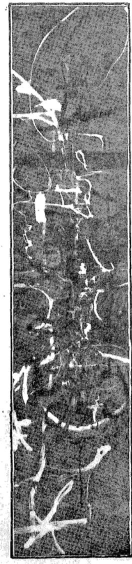
٤ ـ **الصورة الفنية :** وتقوم على الخيـال والخيـال لا علاقة لهـ مباشرة ـ بالشكل ولكن الصورة الفنية تجمع بين الخيال والقدرة الفنية .

٥ ـ **الموسيقى :** وتشمل الوزن والإيقاع وهي عنصر أساسي في الشعر عند الجماليين الكلاسيكيين .

ومن النظر إلى «جمالية الغرب» يمكننا استخلاص أن أركان هذه النظرية كانت معروفة للعرب ، وان لم يذكروا المصطلحات صراحة ، ولكنهم كانوا يتمحورون حولها ، باعتبارها في الأساس نظرية خاصة بالشعر الذي ولع به العرب وعشقوه واعتبروه ديوانهم الأول ومحور إبداعهم على كافة المستويات .

النظرية الجمالية عند العرب :

وتتلخص ملامح هذه النظرية في المظاهر التالية :



١ ـ **التمسك بالجمال الفني :** مثل حسن المعرض ، حسن الصنعة والعبارة المستحسنة ، وقد أوغل البلاغيون في ذلك حتى قرنوا بين الجمال والبيان صراحة .

٢ ـ **الأخذ بمبدأ اللذة الفنية :** فقد عد العرب اللذة الفنية غاية أساسية من غايات الصناعة البيانية وشاهداً على تحقيق عنصري الإتقان والجودة في النص .

٣ ـ **التنويه بمبدأ الذوق الفني :** وهو «الملكة التي تحصل في النفس من كـثرة المدارسة والممارسة» .

٤ ـ **الفصاحة :** ورغم كثرة الأقوال التي تحاول تفسير وتعريف الفصاحة إلا إننا يمكننا تعريفها من خلال كتابات البلاغيين العرب بأنها «الحرص الشديد على قانون الصفاء والتنقية في صياغة الكلام مفرداً ومركباً» .

٥ ـ **البيان : والبيان عند البلغاء هو علم يعرف به «ايراد المعنى الواحد بتراكيب مختلفة في وضوح الدلالة على المقصود بأن يكون دلالة بعضها أجلى من بعض» كما تـدخـل فيه الاستعارات والكنايات وكيفية حسنها .**

٦ ـ **عمود الشعر :** والمقصود به تقاليد الشعر والمبادىء التي أصّلها الشعراء الأولون ، وقد حصر الجرجاني هذه التقاليد في الآتي :

* شرف المعنى وصحته
* جـزالـة اللـفـظ واستقامته
* إصابة الوصف
* مقاربة التشبيه
* غزارة البديهة
* كثرة شوارد الأمثال .

٧ ـ **التناسب :** وهو المشاكلة أو المؤاخاة أو التوازن .

٨ ـ **لطائف متنوعة :** مثل التصريع والترصيع والتشبيهات والإشارة والتلويح والكناية والتمثيل والمقابلة والموازنة والتقسيم .

من هذا العرض لموقف النقاد العرب من الجمالية الشعرية يتضح لنا أنهم أولوا الشكل معظم اهتمامهم على حساب المعنى أو المضمون حتى وصل الشعر العربي إلى مرحلة الصنعة الكاملة في العصر الإسلامي الوسيط وهو ما عده النقاد المحدثون انحطاطاً في الإبداع الشعري ، لأن الشكل رغم صعوبة فصله عن المضمون ـ أو استحالة هذا الفصل ـ يمثل أحد أوجه المضمون المتعددة ، وهذا ما استطاعت العلوم اللسانية واللغوية والنقدية الحديثة رصده وكشف الكثير من وجوه المعنى داخل الأشكال الفنية .

عن مجلة «الوحدة» العدد «٢٤» سبتمبر ١٩٨٦ م

هيرمان ملفيل
كاتب خلدته رواية

أنور جعفر

سنوات النشأة :

تعتبر رواية « موبى ديك » أو « الحوت الأبيض » لـ « هيرمان ملفيل » من بين أعظم ما كتب عن أدب البحر ، ولد « هيرمان » فى نيويورك من أب تاجر يدعى « ألان ملفيل » ، الذى منى بخسائر فادحة فى تجارته فأفلس ، وترك بعد موته ، ولده « هيرمان » مع أمه وسبعة من الأطفال ، وبعد رحيل الأب ، عاش « هيرمان » ، حياة قاسية ، لكن رغم هذا كله ، عنيت أمه بتربيته ، وألحقته بمدرسة مجانية أقرب إلى الملجأ ، لكن « هيرمان » هجر الدراسة ، وبعد عام عانى خلاله المذلة ، والغربة ، ألتحق « هيرمان » بعمل فى احد المصارف ، ثم تركه ، والتحق بمتجر للفراء ، ولم يستمر به كثيراً ، فانتقل إلى الحقول ، وانتهت به الحال إلى البحر ، وفى البحر عمل على سفينة لصيد الحيتان ، كان يقول عنها : « إنها جامعتنا هارفارد وييل بالنسبة لنا » ، ومنها أستقى خبراته التى صبَّها فى رواياته ، خاصة ذروة أعماله رواية « موبى ديك » .

وعلى سفينة صيد الحيتان ، عاش هيرمان سنوات من الفقر والتشرد ، الأمر الذى أدَّى ، إلى هروبه إلى إحدى جزر الماركيز مع أحد البحارة ، الذى تركه وحيداً ، وفرَّ هارباً ، عندما أكتشف أنهما وقعا فى أسر قبيلة من آكلى لحوم البشر ، وبعد ذلك عاد « هيرمان » إلى البحر ثانية ، حينما أنقذه ربان إحدى السفن ، لكنه سأم حياة البحر والترحال ، والربابنة القساة المتوحشين ، والتحق بعمل كتابى فى إحدى القواعد الأمريكية ، ثم تطوع فى البحرية الأمريكية نوتياً ، وعندما أكمل الخامسة والعشرين من عمره ، سُرِّح من الخدمة العسكرية ، ولقد أصبحت السنوات الأربع التى قضاها « هيرمان » فى البحر ، بمثابة مغامرات يقصها على جمهور شغوف لسماع حكاياته ، وكان من الممكن أن تطوى هذه الصفحة من حياة « هيرمان » لولا أن نصحه صديق أن يكتب كتاباً يتضمن مغامراته فى البحر ، وشرع « هيرمان » فى الكتابة ، وقد راقت له الفكرة .

أعماله الروائية :

كتب « هيرمان » روايته « تاييه » التى تعتبر باكورة أعماله ، والتى نشرت فى أوائل ١٨٤٦ م ، وكانت سرداً روائياً لخبرته فى البحر وعالمه ، ثم تلاها برواية « أومو » ، ثم رواية السترة البيضاء فى ١٨٥٠ م وفى نفس العام ، لزم « هيرمان مزرعته ليكتب روايته الخالدة « موبى ديك » .

موبى ديك :

تعتبر رواية « موبى ديك » ، من أهم الروايات التى أرتبط إسمها « بهيرمان بل » ، « وموبى ديك » ، كما قال عنها النقاد ، رواية تبعث الخشية فى النفس وتملأ جوانبها بالرهبة ، يقصها « ملفيل » على لسان البحَّارة الأشداء ، وربَّان سفينته المتجهم الصامت دائماً ، والذى بينه وبين « موبى ديك » ثأر قديم لا ينسى ، لأن الحوت « موبى ديك » قد قضم ساقه ذات يوم ، وجعله يتحرك على ساق معدنية ، وبعد رحلة من التجوال فى عرض البحر ، يظهر « موبى ديك » للربان « إهاب » ، وتبدأ جولة من صراع البحر الشرس ، فتهيأ الزوارق لصيده ، لكنها سرعان ما تتحطم ، ويحاول « إسماعيل » أن ينال من الحوت « موبى ديك » فيغمد حربته فى جنبه ، لكن الحوت العنيد يجن جنونه ، ويحطم سفينة الصيد ، فيغرق كل مَنْ عليها ، إلاَّ إسماعيل ، الذى يكتب له النجاة ، ليقص أحداث الرواية .

الرواية والنقاد :

أختلف النقاد كثيراً حول هذه الرواية ، إلاَّ أن قيمتها الأدبية ، وبعد قرن من الزمان ، تقريباً ، لم تعد محل نزاع ، ولقد تساءل الجميع ، ما الذى يريد أن يقوله « ملفيل » من هذه الرواية ، ولم يتورع الجميع من كيل ألوان الرزاية والتحقير والتجريح لمؤلفها ، السئ الحظ ، لكن العمل الأصيل ، لا يفقد أصالته ، مهما أحيط بالصمت والتعتيم ، ونجحت الرواية بعد ذلك نجاحاً مذهلاً ، ولعل نجاحها يرجع إلى أصالتها أولاً ، ثم إلى أنها ترتبط بفكرة واحدة ، أو شخصية واحدة ، أو حدث واحد ، إذ يمكن قراءتها ، وتذوقها على أكثر من مستوى .

موته :

شعر « ملفيل » بعد الفتور ، الذى أستقبل به النقاد روايته ، « موبى ديك » بالمرض والعجز ، فخرج فى رحلة إلى الشرق ، ثم اتجه إلى نيويورك ، وهناك اتجه إلى الشعر ، فأخرج مجموعتين ورواية « بلى بود » ومات « هيرمان ملفيل » أعظم من كتب عن البحر ، مغموراً كحجر سقط فى بئر عميقة فى ٢٢ ديسمبر ١٨٩١ م .

مجلة الكويت العدد ٥٢
ديسمبر ١٩٨٦ م

نحاة القيروان

نشرت دورية «حوليات كلية الأداب» بالكويت عدداً خاصاً عن نحاة مدينة القيروان منذ نشأتها في القرن الثاني الهجري وحتى نهاية القرن السادس الهجري وقد شمل ذلك نحاة القرن الثاني الهجري وعددهم سبعة عشر نحوياً، وكذلك نحاة القرن الرابع الهجري ويبلغ عددهم أحد عشر نحويا، كما تضمن العدد إثنى عشر نحويا من القرن الخامس الهجري، ونحويا واحداً فقط من القرن السادس عشر وهو ابن أبي كديه. ومن أبرز النحاة الذين تناولتهم الحولية .. هو علي بن فضال ..

علي بن فضال

(٤٧٩ هـ)

هو أبو الحسن المجاشعي علي بن فضال - بتشديد الضاد المعجمة - بن علي بن غالب، ينتهي نسبه إلى: مجاشع بن درام، لذا قيل له: المجاشعيّ، ويقال له أيضا: الفرزدق، لأن الفرزدق جده. ويبدو أن مولده كان بالقيروان، إلى هذا أشارت المراجع، ولكنها لم تصرح بذلك.

ولقد طوف علي بن فضال البلاد شرقاً وغرباً: مصر والشام والعراق وفارس .. الخ فتطوافه بالبلاد - كما تصفه المراجع - كان كثيراً، كما أنه فيما يظهر لم يعد إلى موطنه الأول، القيروان، بعدما خرج عنه، ويخيل إلى أن خروجه من القيروان كان مبكراً، ولقد كان يدرس في كل بلد يحل فيه، ويصنف ما تمنّ له من تصنيف، فيقال: أنه لما دخل نيسابور اقترح عليه الأستاذ أبو المعالي الجويني عبد الملك ابن يوسف أن يصنف باسمه كتابا في النحو، فصنفه وسماه الإكسير..

فلقد كان ابن فضال إماما في النحو واللغة والتصريف والتفسير والسير وتذكر المراجع من كتبه التي ألفها في النحو والتصريف:

١- الاشارة في تحسين العبارة
٢- كتاب إكسير الذهب في صناعة الأدب والنحو، خمس مجلدات
٣- كتاب شرح عنوان الإعراب
٤- كتاب شرح معاني الحروف
٥- كتاب العوامل والهوامل في الحروف خاصة
٦- كتاب الفصول في معرفة الأصول
٧- كتاب المقدمة في النحو

ويبدو أنه كانت له في النحو غير هذه الكتب كما يقول القفطي. ثم إن له كتبا أخرى تتسم بالتنوع وتتصل بثقافته النحوية منها في العروض: كتاب العروض

وفي التفسير:

١- كتاب البرهان العميدي، في عشرين مجلداً
٢- كتاب شرح بسم الله الرحمن الرحيم، وهو كتاب كبير
٣- كتاب النكت في القرآن

وله في الأدب:

١- شجرة الذهب في معرفة أئمة الأدب
٢- معارف الأديب، في ثمانية مجلدات

وفي التاريخ: كتاب الدول في التاريخ

وجملة هذه الكتب التي ذكرت لابن فضال لم يبق لنا غير عناوينها، ثم هي لم تكن من إملاء البيئة - أعني القيروان - وإنما كانت عن دراسة هنا وهناك تأثر فيها ابن فضال بما درس

ولو أن كتب التراجم ذكرت لنا شيوخه لاستطعنا أن نعرف شيئا عن تأثره أو عن المذهب النحوي الذي كان يجنح إليه ..

ولقد كان إلى جانب علمه الغزير المتنوع شاعراً مبدعاً ومن شعره:

خذ العلم عن راويه واجتلب الهدى
وإن كان راويه أخا عمل زاري
فإن رواة العلم كالنخل يانعا
كل التمر منه واترك العود للنار

(طويل)

وله كذلك ..

واخوان حسبتهم دروعا
فكانوها ولكن للأعادي
وخلتهم سهاماً صائبات
فكانوها ولكن في فؤادي
وقالوا: قد صفت منا قلوب
لقد صدقوا ولكن من ودادي

وابن فضال توفي ببغداد سنة تسع وسبعين واربعمائة (٤٧٩ هـ) ودفن في مقبرة باب أبرز.

عن حوليات كلية الأداب - الكويت - الحولية السادسة ١٩٨٥

من المجلات العالمية

د. ماهر شفيق فريد

■ **غيّر فاجنر فى طبيعة الموسيقى تغييراً عنيفاً لكى تخدم أهدافه الدرامية .**

■ **مساهمة بازولينى فى حقل الشعر هى خلقه شعرا متمدينا .**

■ **هتشكوك المخرج الوحيد الذى تكونت له شخصية شعبية .**

فاجنر والأدب :

العلاقة بين فن الأدب وفن الموسيقى قديمة ، منذ عزف شعراء مصر الفرعونية والصين واليابان قصائد الغزل والحماسة على المزامير والقيثارات . وفى « ملحق التايمز الأدبى » نجد لمحة عن هذه العلاقة ، من خلال حياة الموسيقار الألمانى رتشارد ڤاجنر ، وذلك فى مقالة كتبتها لوسى بكيت، المحاضرة فى الأدب الانجليزى بكلية آمبلفورث . ومناسبة المقالة هى صدور كتابين جديدين أحدهما يحمل عنوان « ڤاجنر والأدب » من تأليف ريموند فيرنس ، والآخر يحمل عنوان : « من ڤاجنر إلى قصيدة « الأرض الخراب » : دراسة لعلاقة ڤاجنر بالأدب الانجليزى » من تأليف ستودارد مارتن .

تقول كاتبة المقال ؛ مضى حوالى مائة عام على موت ڤاجنر . ومن المفروض بعد هذه المدة أن تكون نقاط الخلاف فى شأنه قد اتضحت ، ولكن الأمر ليس كذلك . بل أن اختلاط الآراء النقدية المحيطة به قد ازداد كثافة وضجيجا مع مرور الأعوام ، وهذا راجع إلى اتساع رقعة إنجازه من ناحية ، وإلى قوة شخصيته من ناحية أخرى . إن أغلب ألوان الخلط التى نعانى منها قد بدأت تظهر أثناء حياته ، وكثير منها كان هو المسئول عنه .

والكتابان اللذان نعرضهما هنا يرميان ، كلاهما إلى تتبع أثر ڤاجنر فى الأدب . وفيرنس مؤلف الكتاب الأول يرتب مادته المتنوعة فى أربعة فصول تحمل هذه العناوين : « الرمزية والحداثة » ، « ڤاجنر والانحطاط » ، « ڤاجنر والأسطورة » ، « المحاكاة الساخرة والمزاح » . على أن

فيرنس لا يميز ، فى جميع الأحوال ، بين التأثير الحقيقى بڤاجنر من جانب الأدباء ، ومجرد الإشارة إليه . هناك مثلا مشهد استحمام فى رواية إ.م. فورستر المسماة « غرفة تطل على منظر » يقول فيه فورستر : « دار ثلاثة رجال فى حمام السباحة ، وصدورهم بارزة على طريقة الحوريات فى أوبرا شفق الآلهة » . واضح أن هذه محاكاة ملهوية ساخرة ، وإنها أبعد ما تكون عن « تلك الصور الأسطورية والرمزية المائلة فى الأدب والفكر الأوربى والتى تعزى إلى تأثير ڤاجنر » . كذلك كتب المصور والأديب الانجليزى بيردسلى فى أواخر القرن التاسع عشر رواية عنوانها « تحت التل » . وتزخر هذه الرواية بالإشارات إلى أوبرات ڤاجنر ، ولكننا لا نستطيع القول بأنها تنم على أى تأثر عميق بها .

وتلاحظ لوسى بكيت ، كاتبة المقال ، إن أثر ڤاجنر فى الشعراء الرمزيين الفرنسيين كان أثرا حقيقيا وملحوظا ، ولكنه كان محفوفا ، طوال تاريخه ، بألوان من إساءة الفهم . فبودلير أساء فهم نظريات ڤاجنر . ومالارميه أساء فهم أعمال ڤاجنر ، وشعراء العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر فى انجلترا ، مثل آرثر سيمونز ، كانوا ينظرون إلى ڤاجنر — وهو أعظم عبقرية خلاقة فى عصرهم — بتوقير يشوبه الذعر ولكن ينقصه الفهم . هذا مزلق يجمل بالباحث أن يكون على وعى به . إن النظرة إلى الموسيقى باعتبارها فنا متفوقا على كافة ألوان الفنون ، لما لها من صفات تجريدية ومطلقة هى الفكرة التى دعت كثيرا من الشعراء والروائيين والكتاب المسرحيين إلى منافسة ڤاجنر فى ميدانه . وقد اقتبس ڤاجنر هذه الفكرة من الفيلسوف الألمانى شوبنهاور . ولكن المفارقة هى أن ڤاجنر تقبل الفكرة لأنها أعادت إليه ثقته بنفسه ، ووطدت مكانه فى أعين الجمهور ، بينما راح الوقت ذاته يؤلف موسيقى مناقضة للفكرة تماما ، لأنها موسيقى نسبية



وليست مطلقة ، تزخر بالإشارات إلى التاريخ والأساطير ، على نحو لم يسبق أن عمد إليه موسيقى من قبل . لقد غير ڤاجنر طبيعة الموسيقى تغييرا عنيفا لكى يجعلها تخدم أهدافه الدرامية ، وحشاها بمعان قابلة للترجمة إلى ألفاظ ، وحطم أبنيتها الشكلية ثم أعاد تجميعها على شكل لغة فائقة المرونة تكشف عن الشخصية والموقف .

ومعنى هذا ، باختصار ، أن ڤاجنر قد أحال الموسيقى أدبا ، مما أثار ذعر أغلب معاصريه من الموسيقيين الذين فطنوا إلى ما كان يفعله . لقد حاول مالارميه أن يكتب شعرا يشبه رباعيات بتهوفن الوترية الأخيرة . واستخدم ڤاجنر الموسيقى مثلما استخدم شكسبير اللغة الانجليزية فى مسرحية « مكبث » أو مسرحية « عطيل » . لم يكن ڤاجنر معنيا بالصور الخاصة والاستعارات القائمة برأسها ، وإنما بعالم مادى مشترك من الأحداث الدرامية والواجهات بين الشخصيات حيث الأشياء تعنى ما تقول ، وليست رموزا لشىء آخر : إن الذهب عنده (فى أوبرا « ذهب الراين ») ذهب ، وقوس قزح (على العكس من قوس قزح الرمزى فى رواية د. هـ. لورنس) عند ڤاجنر مجرد قوس قزح . والجرح الذى يصيب أمفورتاس يؤلم ، كما أن فقأ عينى أوديب فى مسرحية سوفوكليس ، وفقأ عينى جلوستر فى مسرحية شكسبير « الملك لير » ، يؤلم . وهذا كله يختلف عن التورية الساخرة الشاعرة بذاتها التى نلتقى بها فى أعمال جويس وتوماس مان ، كما يختلف عن الرمزية السطحية التى نجدها فى مسرحيات الكاتب البلجيكى موريس مترلنك . إن ڤاجنر يقدم أساطيره بصورة مباشرة ، وهو بهذا المعنى فنان ساذج . أما لدى إليوت وجويس فإن الأسطورة تنفذ إلينا محرفة من خلال مرآة مكسورة هى شوارع المدينة الكبيرة فى قرننا العشرين .

فإذا انتقلنا إلى كتاب ستودارد مارتن وجدناه يعالج أثر ڤاجنر فى الشاعر الأيرلندى ييتس ، والروائى الأيرلندى جويس ، والشاعر الأنجلو — أمريكى ت. س. إليوت ، والروائى الانجليزى د. هـ. لورنس . وربما كان الفصل الخاص بجويس هو أفضل فصول الكتاب ، رغم أن كثيرا من المادة التى يحتوى عليها لا يمكن وصفه بالجدة . أما الفصل الخاص بلورنس فيعزو إلى ڤاجنر ما ربما كان من الأفضل نسبته إلى نتشه . وآخر فصل فى الكتاب يحاول إثبات أن قصيدة اليوت « الأرض الخراب » : « مركب ونهاية منطقية لموروث ڤاجنرى » وإنها وثيقة الصلة بأوبرا ڤاجنر المسماة « بارسيفال » .

بازولينى

كذلك حوى « ملحق التايمز الأدبى » [ملحق التايمز — أول أكتوبر ١٩٨٦] عن المخرج السينمائى والشاعر الإيطالى الراحل بيير باولو بازولينى ، بقلم ن. س. تومسون ، وذلك بمناسبة صدور ثلاثة كتب جديدة له وعنه هى :

— « قصائد » ترجمها من الإيطالية إلى الانجليزية نورمان ما كافى ، ولورشيانو مارتندو .

— « بازولينى : سيرة حياة » من تأليف إنزو سسليانو بالإيطالية ، وترجمة جون شبل إلى الانجليزية .

— « موت بازولينى » من تأليف داريو بليزا وهو صادر بالإيطالية فى مدينة ميلانو .

يقول كاتب المقالة : كان بازولينى الشاعر نصيرا كبيرا للشعر التقليدى . وكان ، من الناحية الشخصية ، رومانسيا راديكاليا انقشعت عنه الأوهام حتى كاد يرتمى فى هاوية اليأس . وقد أحبط الإنسان فيه الشاعر وأرغمه فى البداية على البحث عن أساليب شعرية أكثر تحررا ، كما أرغمه فى النهاية على هجر نظم الشعر — ظاهريا على الأقل — لكى يتحول إلى الإخراج السينمائى .

وقصائد بازولينى التى صدرت فى أولى هذه الكتب الثلاثة تمثل

حوالى سدس أعماله الشعرية المنشورة بالإيطالية ، وهى تقوم على مختارات انتقاها بازولينى ذاته عام ١٩٧٠ ، كما تضم المقدمة التى كتبها لتلك المختارات .

أى نوع من الشعراء كانه بازولينى ؟ لقد كان — كما يُنتظر من كاتب مارس فن التصوير ، ثم تحول من بعد إلى صناعة الفيلم — شاعراً مؤثرات بصرية حادة . إن له قصيدتين طويلتين أقرب إلى التأملات الميتافيزيقية العميقة ، ولكنهما ضاربتا الجذور فى زمان الشاعر ومكانه . ونجد أن زيارة قام بها لقبر الزعيم السياسى أنطونيو وجراماتشى فى المقبرة البروستانتية بروما هى المناسبة التى ولدّت واحدة من أحسن قصائده ، قصيدة تتسم بفحص الذات على نحو أمين . ويصاب بالحمى يومين ، فيدفعه المرض إلى تمحيص أفكاره عن الدين والحب ، ويذكر المذهب الكاثوليكى الذى كان يدين به فى طفولته وصباه . وفى كلا القصيدتين نجد أن أوصافه للبيئة المحيطة به توسع من نطاق حالته الذهنية وتزيدها ثراء . بيد أن بازولينى لم يكن منحصرا فى نطاق ذاته . إن المشكلات التى يفحصها — وإن كان يفعل ذلك من وجهة نظر شخصية بل خاصة — مشكلات عالمية : المجتمع ، الدين ، التغير الاجتماعى . ويتفق أغلب النقاد على أن أهم مساهمة لبازولينى فى حقل الشعر هى خلقه شعرا متمدينا ، أو شعرا عاما . وبعد الجهود المضنية التى بذلها لكى يصل إلى هذه القصائد المتوازنة ، وثيقة الحجة فى الخمسينيات ، غيرّ اتجاهه وبدأ يتحول إلى الداخل لكى يغدو شاعرا سكونيا ، وأصبحت ردود فعله الذاتية تحتل مكان الصدارة ، وتولد دفقا آسرا إلى أن أصبحت تعكس عذاباته فى سنواته الأخيرة . ومهما يكن من أمر ، فقد كان بازولينى فى كلا الحالين بارعا فى العروض ، خاصة فى إحياء الأوزان الشعرية التى استخدمها دانتى ، وكان يلوى قواعد النظم ويكسرها أحيانا لكى يحدث أثرا قويا فى القارىء أو السامع .

كان أول ديوان لبازولينى عبارة عن مجموعة أشعار صغيرة باللهجة المحلية لبلدته . وقد كتب الناقد الإيطالى جيانفرانكو كونتينى عن هذا الديوان عند صدوره فى عام ١٩٤٣ قائلا إنه سوف يحدث فضيحة . ومكمن الفضيحة أن بازولينى حاول استخدام اللهجة المحلية فى التعبير عن عاطفة شخصية أمينة ، بدلا من أن يستخدمها — كما جرى العرف — فى نظم أقاصيص فولكلورية .

وننتقل من ديوان بازولينى إلى سيرته التى كتبها إنزوسسليانو فنجدها سيرة ممتازة لا تقتصر على تذوق أعماله الأدبية والسينمائية وإنما تقدم أيضا تسجيلا وافيا لصراعاته الشخصية . لقد رحل من بلدته فريولى إلى مدينة روما ، حيث سعى إلى الاشتغال بالتدريس ، ثم اندمج فى كتابة النصوص للأفلام السينمائية . وأصدر روايتين جلبتا له الشهرة كما أحدثتا ضجة ، لا لصراحتهما فى معالجة الجنس فحسب ، وإنما أيضا لأنهما وصفتا ، دون رحمة ، حياة الفقر فى المناطق الشعبية المحيطة بروما . وما لبث أن أخرج أول فيلم له عام ١٩٦١ ، وكان فاتحة أفلامه التى يتكرر فيها خيط بعينه ، خيط الشاب الذى تدمغه وصمة ، أو يسقط شهيدا ، كما فى فيلمه عن قصة الملك أوديب .

وننتقل إلى كتاب « موت بازولينى » لمؤلفه داريو بليزا الذى كان ، فى وقت من الأوقات ، سكرتيرا أدبيا لبازولينى وصديقا ، كما كان شاعرا هو ذاته . عند بليزا أن شعر بازولينى يحوى إرهاصات موته ، خاصة ديوانه الصادر فى ١٩٦٤ ، وفيه يهجر الشاعر عقلانيته الباكرة ، ويغدو الشعر صرخة من الأعماق ، والشاعر مرادفا للشهيد . وكتاب بليزا يدرس ظروف موت بازولينى الغامض ، إذ عُثر عليه مضروبا ومسحوقا حتى الموت فى أوستيا عام ١٩٧٥ . ويرى بليزا أن بازولينى قد ظل يسعى إلى الموت سعيا ، وأنه فى منتصف العمر بدلا من أن يصل إلى استقرار نسبى قد ازداد قلقا وعذابا .



هتشكوك

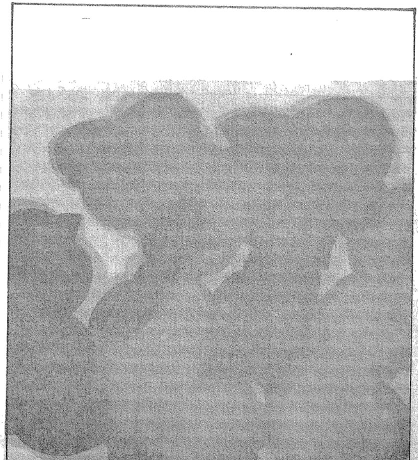
هتشكوك :

وعلى صفحة أخرى من نفس العدد من « ملحق التايمز الأدبى » نجد مقالة بقلم فيليب فرنش عن مخرج سينمائى آخر لامع هو ألفرد هتشكوك ، يبدؤها الكاتب بقوله إن ثمة أمورا معينة يعرفها رواد الأفلام ، فى كل أنحاء العالم ، عن هذا المخرج البريطانى ، وأنه من خلال حياته الإخراجية التى دامت حوالى أربعين سنة قد غدا المخرج الوحيد فى تاريخ السينما الذى تكونت له شخصية شعبية . إنه ، فى المحل الأول ، أستاذ الترقب والإثارة والتوتر ، وصاحب مؤثرات فنية حاذقة توحى بجو الرعب والتهديد والشؤم . وكان من عادته أن يظهر فى أفلامه فى لقطات قصيرة خاطفة ، تذكر المشاهد بالرجل الكامن وراءها . على أن بصمته الحقيقية بصمة بصرية ، ولمسته المميزة — لمسة هتشكوك — تظهر فى مشاهد صغيرة : إصبع ناقص من يد خائف ، مراوح طاحونة هوائية تدور فى الاتجاه الخاطىء ، وجه تقف عنده الكاميرا بينما تتحرك الوجوه المحيطة به فى حشد يشاهد مباراة للتنس . وهناك أيضا مشاهده الكبرى التى لا تُنسى : طائرة رش مبيدات حشرية تصوب طلقات مدفع رشاش على موظف تنفيذى إعلانى من نيويورك ، فى حقل أذرة بوسط الغرب الأمريكى ، وهى لقطة زودتنا بصور كابوسية عن الخطر الكامن فى وضح النهار ، وعن الأشياء غير العادية التى يمكن أن تحدث لأناس عاديين . كذلك كان هتشكوك هو الساحر الودود الذى أدهشنا فى البداية ، ثم قادنا فى النهاية إلى ما وراء الكواليس لكى نرى كيف نفذّ هذه الألاعيب ، وتحدث عن فلسفته البسيطة . لقد كان يريد أن يقلق وأن يُحَب ، أن يخيف ويسلى . وقد حقق ذلك فى الشكل الفنى الذى ابتدعه ، كوميديا الإثارة التى تجمع بين الملهاة والمأساة . وليس بين صناع الأفلام الآخرين — إذا استثنينا زميله اللندنى شارلى شابلن — من أثار مثل هذه الاستجابة الشخصية الدافئة بين الجماهير●

● ملحق التايمز ٨ أكتوبر ١٩٨٦ ●

بينالى القاهرة الدولى الثانى
جناح مصر

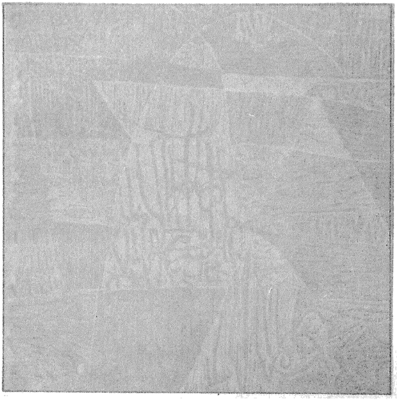
محمود بقشيش



أتحدث هذه المرة عن الجناح المصرى ، الذى مثله تسعة من الفنانين المصريين فى مجالات النحت ، والجرافيك أو الحفر المطبوع ، والتصوير ، وهم : أحمد عبد العزيز . أحمد نوار . حسين الجبالى . زكريا الزينى . عبد الحميد الفقى . عبد الهادى الوشاحى . طه حسين . كمال السراج . محمود عبد الله ، وقد نال الجناح المصرى جائزة البينالى ، ونال أحمد نوار جائزة الجرافيك الثانية ، ونال طه حسين جائزة التصوير الثانية ، ونال أحمد عبد العزيز جائزة النحت الثانية أيضاً !

كانت مفاجأة الجناح المصرى ، بل كل الأجنحة فى مجال النحت ، منحوتة بعنوان [استشراف] للنحات « عبد الهادى الوشاحى » ، وكانت خسارة ألا تعرض على لجنة التحكيم وبالتالى لم تنل أية جائزة . لقد استقطبت هذه المنحوتة اهتمام النقاد ، والفنانين ، والجمهور ، فهى تلمس عند المتلقى المتخصص ، وغير المتخصص جوانب جذب تميز العمل الفنى المتفرد ، فعلى مستوى الشكل، تتميز بالبناء التركيبى المحكم رغم اختيار الطريق الصعب - كما سنرى - وهى تجمع بين النقيضين ؛ الأناقة ، والتعبير الديناميكى . والنتيجة عمل يجمع بين الجمال والقدرة على تحريض المشاهد ، وإيقاظ الكامن من إيجابياته ، على غير الحال مع بقية زملائه العارضين ، الذين شغلهم « التزيين » على « التعبير » ، وصرفهم الاحتفال بالمؤلفات الشطرنجية (الذهنية) عن ملامسة الواقع . الفنان الآخر الذى حاول مع « الوشاحى » كسر هذا الإطار ، وإن كان على استحياء ، هو الفنان

زكريا الزينى ، وتمثل المنحوتة كياناً إنسانياً يندفع بقوة بوربت تطاير كتلة تشبه جناح طائرة .. تمثل غطاء الجسد ، ويرفع أو ترفع هذا الكيان يديه فوق عينيه .. بما يوحى (بزرقاء اليمامة) التى تستكشف على البعد أخطاراً قادمة فى الطريق ، وهى لم تكتف بالتطلع بل بالفعل أيضاً ، وهذا ذكاء من الفنان الذى وضعنا أمام لحظة مشحونة بتوتر الاكتشاف ، ورد الفعل العنيف . إن تلك اللحظة الحية توقظ فينا الخطر الواقعى المتربص بنا من كل جانب فى الساحة العربية ، وهى أخطار واضحة ، وما علينا الا نفعل مثلما فعلت (زرقاء يمامة الوشاحى) و « الوشاحى » بوعيه التشكيلى يستحضر من التراث الإنسانى الإغريقى بقايا تمثال (نصر ساموتراس) - الموجود حاليا باللوفر - كما يستحضر من التراث المصرى القريب تمثال (الخماسين) لمختار ، غير أن « الوشاحى » يقدم إضافة نقدية لتمثال مختار ، فكتلة تمثال « مختار » مقفلة ، أشبه بـ « ظلطة » ، وهى تقاوم قوى خارجية عاتية بالاحتشاد الداخلى ، والتحصن داخل كتلة الملاءة ، بينما يتعرى الكيان النحتى للوشاحى . تخترقه الفراغات ، ورغم ذلك تتدفع عناصر التكوين ، ولأنه تحرر من النسب الطبيعية للجسد الإنسانى فقد ركزّ على ما هو جوهرى فى عناصره التعبيرية ، وبشكل خاص حركة الخطوط الخارجية التى تربط الجسد بالملاءة = الجناح الطائر ، والخطوط الداخلية التى ترسم كتلاً فراغية أحياناً (كالفراغ الذى يرسم العينين) أو ترسم أحياناً أخرى ، فراغات تجمع بها عناصر التكوين . وخطوطه - بشكل عام - يغلب عليها الاستقامة ، وهنا يكشف الفنان عن



استفادته من الأسلوب التكعيبى ، وفوائد توظيفه فى الموضع المناسب ؛ فالخطوط المستقيمة ، والانتقالات المتلاحقة ، والمفاجئة بين النور والظل يتيحها هذا الأسلوب ، الذى يكسر استرخاء الشكل الأسطوانى ، لهذا بلغ تحليل الشكل - وخاصة من الخلف - درجة عالية من الاتقان ، والإثارة .

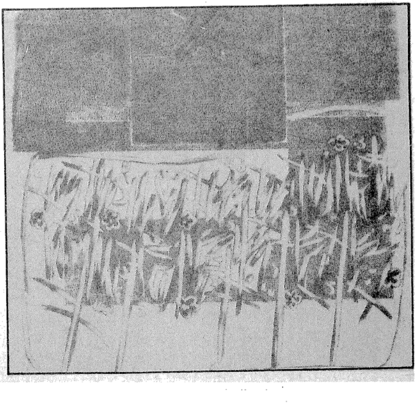
وإذا كان اللحن المسيطر على منحوتة (الوشاحى) هو الخطوط الحادة ، فاللحن المسيطر على لوحات (البابلى) - الجرافيكية - هو الخطوط المقوسة ، وحركة من آلة الحفر على الخشب متناغمة رقيقة . ولقد كانت تلك الخطوط المتناغمة وعاءً مناسباً للشرائط الموحية بالحروف والكلمات العربية ، وعلى الرغم من



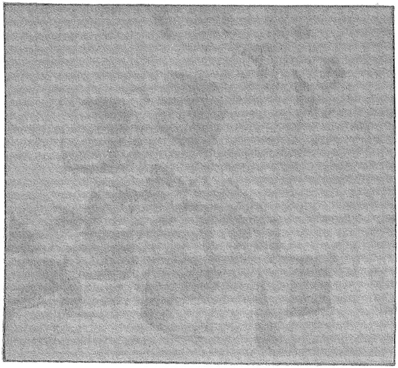


انتماء (الجبالى) إلى الفنانين التجريديين العرب ، الذين يستلهمون جماليات الخط العربى ، فإن الطابع الشخصى يتحقق فى مجمل أعماله ، التى لا تخطئها العين ، ومن بين الفنانين المصريين العارضين المنتمين إلى الاتجاه التجريدى الحروفى : كمال السراج . طه حسين . محمود عبد الله . وينتمى (نوار) إلى التجريد الهندسى ، وعلى الرغم من الإطار العام الذى يجمعهم فإن ملامح كل منهم مميزة عن الآخر بصورة قاطعة ، ففى حين يميل (الجبالى) إلى ملء كل مسطح اللوحة بدندنات آلة عزف شرقية . . يحتفل (طه حسين) بالفراغ المسيطر والمشغول بمنمنمات فسيفسائية ، وإيحاءات حروفية تميل إلى الخطوط الحادة ، بينما يبدو (السراج) قانعاً بمعشوقه حرف الـ « س » ، وينشر أطرافه على معظم مسطح اللوحة . . فى حركة ثعبانية ، ويحيط الـ « س » الرئيسية بمقاطع منها تشكل الصدى ، فكأنه يستعير منطق البناء الموسيقى فى شكل ، وقد عاش هذا الحرف معه نحو خمسة عشر عاماً أو يزيد ، ومر بتحولات ، إلى أن صار أقرب إلى منظر من مناظر الطبيعة منظوراً إليه بمنظور عين الطائر ، وتقوم الألوان الصّداحة بدور فعّال فى تجسيد لحن يمتع العين ، ويغرى بالانتقال إلى وسيط تجميلى اخر ، كالنسجيات المرسمه ؛ أو المسطحات المعمارية ، أما (محمود عبد الله) فإنه يخرج على الشكل الهندسى الذى يتمسك به زميلاه : نوار والجبالى ، وينشىء صياغات تلقائية يستعيد بها لحظات الاكتشاف الأولى لطفل يخوض تجربة الخلق ، فهو ينثر الحروف والأرقام فوق المسطح الورقى الأبيض حيثما اتفق وإذا كان كل الذين ذكرتهم فى مجال التصوير والحفر يتخففون من الإيحاء بالبعد الثالث (العمق) ، فإن الإيحاء به يظل قوياً عند الفنان (نوار) ، فهو مفتون بالإضاءة الرمبرانتيه ـ نسبة إلى رمبراندت ـ وإن انتقل بها إلى المنطق التجريدى ، والضوء عنده يمثل حضورا قوياً ، ومفاجئاً ، كالتماع النصل ، أو التماع خط معدنى يعبر مساحات العتمة ، وهويقدم مجموعة من لوحات الحفر (على الزنك) تمثل الحوار الذى ألف ، وألفناه معه فى ما يسمى بتعادلية العناصر الهندسية والعناصر العضوية ، وهو يطبّق تلك التعادلية عبر مفردات صاحبته منذ معارضه الأولى ، ومفردات جدّت عليه مثل نماذج من وحدات الفن الزخرفى الإسلامى ، وإيحاءات حروفية ـ لم تسفر عن نفسها بوضوح . تتميز لوحات (نوار) بالأناقة الشديدة ، والميل إلى الهندسة الصارمة التى لا تخلو من الهمس الشعرى ، وهو يشارك فنانى الجناح الاسبانى هذا الميل الصريح إلى جماليات الشكل الهندسى ، وإمكاناته التعبيرية ، وعلى الرغم من براعة (نوار) ، و (الجبالى) فى استخدام الوسيط التعبيرى (الزنك عند نوار ، والخشب عند الجبالى) فإن لوحات الفنان النمساوى (ايرتش شتننجر ERICH STEININGER) قد استقطبت اهتمام النقاد ، والفنانين ، والجمهور غير المتخصص .

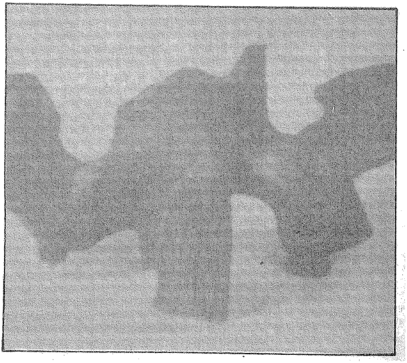
ليس فى لوحاته براعة (الجبالى) (وكلاهما استخدم وسيطاً واحداً هو الخشب) ، أو اتقان (نوار) ، أو الألوان (السراج) البرّاقة ، والممتعة ، فقد زهد (ايرتش) فى الألوان جميعاً باستثناء اللون الأسود على المسطح الورقى الأبيض ، ورغم ذلك فقد لمست لوحاته أوتار القلوب ، لما تمثله من صرخة احتجاج ضد حالة الإنسان المعاصر المغلوب على أمره . تظهر فى لوحات (ايرتش) لعبة خشبية بمفصلات تديرها أيد خفية ، وفى حين يترك (الجبالى) آثاراً خطية رقيقة ومتناغمة على الوسيط المحفور ـ الخشب ـ فإن (ايرتش) يترك آثاراً خشنة ، ومرتجلة . ربما بسبب ملامسة الفنان النمساوى لواقع الإنسان المعاصر ، وانصراف فنانينا عن ذلك هو سر التفاف الجمهور حول هذا الفنان . إن لوحاته تنتمى إلى التعبيرية الألمانية ذات الطابع



الفضائحى ، الذى يكشف عن مكنونات النفس ، ويمزق المستور منها ، بينما ينتمى فنانونا إلى طابع المدرسة المصرية ، التى تعتمد أساساً أخلاقياً يحول دون المكاشفة الصريحة ، أو على الأقل تخفيض الشحنة الانفعالية ، ويبدو هذا جلياً عند المقارنة بين (التعبيرية المصرية) التى يمثلها فى الجناح المصرى الفنان (زكريا الزينى) والتعبيرية الألمانية التى يمثلها فى الجناح النمساوى الفنان (ايرتش ستنجر) . لقد اختار (الزينى) موضوع النفايات ؛ الصناديق ، والصفائح الفارغة ، وصناديق المهملات ، لا ليصدمنا بها ، بل لاكتشاف إمكاناتها الجمالية ، ولا شك أن هناك امكانات جمالية كامنة فى كل ما هو مرئى أيا كانت قيمته النفعية ، غير أن زاوية تفسير تلك المرئيات قد تدعو المشاهد إلى المصالحة معها ، وتقبلها ، أو النفور منها ، والغضب عليها ، ومن هنا فإن احتفال (الزينى) باللون فى عديد من اللوحات المعروضة ، والتوزيع الهندسى ، أحال الموضوع من كونه وسيطاً تعبيرياً يحتج به الفنان على ملابسات ما فى مجتمعه إلى مجرد موضوع (طبيعة صامتة) ، أو بمعنى أدق « أشكال صامتة » ينقلها إلى مسطح اللوحة عبر عناصر التجسيم المألوفة ؛ الكرة ، والمخروط ، والمكعب ، مع إعطائها جرعات لونية دافئة ، وصريحة ، ولقد وجه الفنان من قبل بهذه الملاحظات ، وربما دعاه هذا إلى تقديم شكل من أشكال فن المشاركة ، العمل الفنى الذى يكتمل بتدخل المشاهد ، ووسيط المشاركة هنا هو مرآة مثبتة فوق قمة مسطح يمثل جانباً مرئياً لصندوق مهملات ؛ وتلتصق بالمرآة مجموعة من الصور بالأبيض والأسود لأطراف بشرية ، فإذا مر زائر المعرض أمامها شاهد نفسه وسط النفايات ، وأسفل الصندوق توجد بعض



الزجاجات ، التى يمكن للمتفرج أيضاً أن يعيد تنظيمها . إن فكرة العمل جيدة ، لكن ينقصها التنفيذ الملائم لتحقيق الإثارة المطلوبة ، فلم ينتظم العمل الفنى قانون واحد ، وخلق عدم تجانس بين المقاطع النحتية ، والعناصر المصورة ، وبين الثابت من العناصر ، والمتغير ، فاهتزت الوحدة العضوية الضرورية لاكتمال العمل الفنى ، غير أن هذا العمل الذى يحمل من النوايا الطيبة أكثر مما يحمل من الانجاز يمثل استثناء . . يستحق عليه ، رغم كل شىء ، أن نشجعه !



إن أكثر المشاركين اقتراباً من ملامح المنحوتة الفرعونية هو النحات المتميز (عبد المجيد الفقى) وإن كان العمل الذى اشترك به فى البينالى اشترك به من قبل فى مسابقة (شوقى وحافظ) ونال عنه جائزة ، وبناء على شروط البينالى لم يكن يحق تقديم هذا العمل ، والواقع أن هذا العمل رغم عدم أحقية عرضه فى مسابقة البينالى لا يمثل مستواه الحقيقى ، ففى عمله الرمزى استعارة مباشرة لجماليات ، وملامح المنحوتة الفرعونية ، ولقد خرج منها فى عديد من أعماله الأخرى ، وقد اتسمت منحوتته بالطبع السكونى . على النقيض منه جاءت أعمال الفنان (أحمد عبد العزيز) الذى لا تلمح فى أعماله أى ملمح من الملامح القومية ، وربما كان أقرب إلى الملامح السريالية ، وهو يقف موقفاً وسطاً بين تعبيرية (الوشاحى) الحريفة ، ورمزية (الفقى) السكونية ، فقدم كتلاً متوترة ، مجنحة ، تكاد تنقسم على نفسها ، تتعدد زوايا أطرافها وتتنوع ملامسها ، وتزدحم المنحوته بالاستطرادات التى تفتت الوحدة العضوية ، وأشكاله لا تصف ، ولكنها تجسد حالات قلق ، ولكنه قلق مبهم ، بسبب تغريب الأشكال ، فهى كائنات عضوية لكنها لا تنتمى لكائنات نعرفها . . أو نتمكن من إقامة جسور الحوار معها . فليس كافياً للعمل الفنى أن يتمتع ببعض القيم التشكيلية ، ولكن من الضرورى أن يستثير داخلنا رغبة تأمله ، واستخراج مكنوناته ، إن من حق الفنان طبعاً أن يختار الأسلوب الفنى الذى يناسبه . . وحتى ولو كان ما يناسبه هو أن يصدمنا ، فبعض الصدمات ضرورية لإثارة التفكير لكن بعضها أيضاً لا يثير فينا غير النفور !

الصفحة الأخيرة

فى قلبه الوطن



د. سمير سرحان

ويقفز وعى الفتى عبر السنوات إلى أيام عاشها فى أمريكا بطلب العلم .. اختاره أستاذ شهير ليدرس على يديه فنون الأدب هو البروفيسور هورست فرنز . من اسمه أدرك الفتى منذ الوهلة الأولى للقائهما أنه ألمانى الأصل . كان هورست قد نزح من ألمانيا النازية وهو ما يزال طفلا فى العاشرة من عمره . وكان قد بدأ لتوه يتعلم الأسماء والأفكار والأشياء وكان يجد فى لغته الألمانية التى تفجر بها احساسه بالعالم تيارا دافقا من المشاعر والأفكار . لكن العالم من حوله - حينئذ - كان يموج بالكراهية والقتل ، وينشر عليه الشر جناحه الأسود كأنه طير اسطورى كريه . واضطر الصبى الألمانى أن ينزح مع أسرته إلى عالم جديد ... يتنفس فيه نسيم الحرية ، ويعرف طعم الأمان .

وفى امريكا شب الصبى الألمانى ليجد نفسه مضطرا أن يتعلم لغة غير لغته .. يمارس بها أمور حياته ... وكان عليه أن يقرأ بهذه اللغة الجديدة .. يكتب بها .. يبيع ويشترى بها .. وعندما تزوج من أمريكية .. كان عليه أن يمارس بهذه اللغة الجديدة فنون الحب .

وسرعان ما أصبح الصبى الألمانى هورست الذى نزح عن وطنه صبيا مهزوما فقيرا .. واحدا من أساتذة الجامعات المرموقين .. وكان دائما يتحاشى الحديث عن أصله الألمانى .. ويتحاشى أن يتحدث بلغته الالمانية الأصلية التى تفجر بها وعيه على العالم من حوله . كل ما كان يربطه بوطنه القديم هو صورة كبيرة للممثلة الالمانية مارلين ديتريش مهداة إليه وموقعة بخط يدها .. خط متعرج طويل لكنه بدأ وكأنه يمد حبالا غير منظورة تصله بأرض الوطن .

وكان يعلق الصورة على جدار غرفة مكتبه فى بيته الريفى الأنيق فى تلك المدينة الأمريكية الجامعية الصغيرة .

ولم يكن فى هورست فرنز ما يذكر الناس بأصله الألمانى القديم ، بعد أن أصبح منذ صباه مواطنا أمريكيا ، سوى القامة المشدودة دائما ، وهذه الوسامة الواضحة فى قسمات الوجه ، وذلك الشعر الأصفر الغزير والطول الفارع والصرامة فى أداء العمل ، والحيوية الفائقة التى كانت تجعله يقفز من سيارته إلى قاعات المحاضرات بالجامعة فى خطوات سريعة حاسمة .

كان البروفيسور هورست فرنز وقد اقترب من الستين عندما قابله الفتى لأول مرة فى مكتبه بالجامعة يبدو شابا فى الثلاثين ، ارتضى لنفسه هذه الحياة العقلية فى رحاب الجامعة الامريكية العريقة .. وهذا الوطن الجديد على أرض لم يولد بها .. وسعد بهذه الشهرة الواسعة التى جعلت منه رئيسا لأكثر من جمعية أدبية فى أمريكا ، ومحررا لأكبر المجلات العلمية والأكاديمية .. وأستاذاً يشار إليه بالبنان .

ومنذ التحاق الفتى بهذه الجامعة الأمريكية فى أواسط الستينيات شعر بأن البروفيسور المهاب هورست فرنز يتوسم فيه بعض النبوغ ويتعهده بغير قليل من الرعاية والاهتمام . جذبه إلى الفتى فى أول الأمر اهتمامه الواضح بدراسات « الأدب المقارن » .وكانت حينئذ ما تزال فرعا جديدا من فروع الدراسات الأدبية يتلمسون له منهجا علميا واضحا ، ويحار دارسوه بين المدرسة الفرنسية التى تقول بأنه لابد لمقارنة الأعمال الأدبية من أن تقوم الدلائل الثابتة على وجود صلات ووشائج حقيقية بين كتابها تثبت تأثر هذا الكاتب بذاك أو العكس ، وبين المدرسة الأمريكية التى تقول بأنه يكفى لمقارنة الأعمال الأدبية بعضها بالبعض أن يقوم بينها قدر من التشابه فى البناء أو النسيج دون أن تكون هناك صلات فعلية بين كاتب هذا العمل الأدبى وذاك .

وانخرط الفتى فى دراسة الأدب المقارن على يد أستاذه البروفيسور .. ونشأ بينهما ود وتعاطف عميقان ، ربما كان مصدره شعورهما سويا بأنهما - بالرغم من كل شىء - غريبان على أرض غريبة . وربما كان الفتى وحده هو الذى أحس بهذا الشعور عندما لم يستطع أن يتلاءم مع حياته الجديدة فى الغرب - رغم كل ما فيها من صخب ومتعة وفائدة - فظل يراوده كل ليلة إذا آوى إلى فراشه ذلك الحلم الغريب بأن طائرة تأتى إليه فى المساء عندما ينتهى من محاضراته لتنقله إلى وطنه مصر ينام فى حضن أمه ، المرأة والأرض معا ، ثم تعيده فى صباح اليوم التالى عبر الأميال الطويلة وفوق مياه البحار والمحيطات ليجلس مرة ثانية فى مقاعد الدرس !

ولم يكن الاقتراب - على هذا النحو - من البروفيسور بالشىء الهين .. كان تلاميذه من الأمريكيين يخشونه ويحسبون ألف حساب لمقابلته .. فهو ، رغم بشاشته ولطف معشره ، صارم كحد السيف إذا أخطأ واحد منهم أو أخل بواجبه .. وهو لا يتردد فى أن يصدر حكمه القاطع بإنهاء دراسة هذا أو ذاك لأنه لا يأخذ عمله بالقدر الكافى من الجدية .

لذلك فوجىء الفتى واستولت عليه سعادة غامرة انخلع لها قلبه حين قابله « البروفيسور » فى صحن الجامعة ذات صباح خريفى ممطر ودعاه لتناول الغذاء معه .. وفى بيته - كان اللقاء تحت ظلال غابة الأشجار الكثيفة التى تكتظ بها حرم الجامعة ويرتع فيها حيوان السنجاب صاعدا الأشجار هابطا منها قارضاً جذوعها فى حرية تامة كأن جسده الصغير قد تحول إلى تجسيد حى لمعنى مجرد طالما بحثت عنه الإنسانية هو الحرية . وكان هذا الحيوان الجميل الذهبى اللون الواسع العينين ، ذو الذيل الطويل الكثيف الفراء ، يحدق ساعتها فى البروفيسور وتلميذه الفتى الغريب وكأنه قد أدرك ، ولو فى لحظة خاطفة ، ما بين ثلاثتهما من صلة خفية - كانت هذه الغابات التى تفترش صحن الجامعة وطنه لكنه كان يحدق دائما عبر مساحات الأرض والبحار فى الهواء الذى يحمل إليه نسمة وطن آخر قديم انتزعوا منه آباءه وأجداده ليعيشوا ويتوالدوا هنا . وكان احساس ذلك السنجاب الجميل بالغربة رائعا فى ألمه .. فرغم أنه ولد هنا إلا أن دماءه الافريقية لم تألف تلك الأشجار أبداً . ولم تتوحد أبدا مع ساكنيها حتى إذا مد أحدهم يده ليربت على ظهره الذهبى الأليف سارع إلى الاختفاء بين صفر أوراق الشجر المتساقطة فى خريف المدينة . ذهب الفتى مع أستاذه البروفيسور إلى منزله ، وهناك فى غرفة مكتبه رأى صورة مارلين ديتريش .. ولفت البروفيسور نظره ضاحكا إلى توقيع الممثلة بخط يدها على الصورة وأكد للفتى ما يعرفه وهو أنها ممثلة ألمانية !

وجاءت زوجة البروفيسور لتداعبه فى هزل ممزوج بالجد - قائلة أنها تغار من مارلين ديتريش لأن البروفيسور ما زال يحبها وإن لم يلتق بها غير مرة واحدة عندما وقعت له على هذه الصورة بصفته واحدا من ملايين المعجبين ! وأردفت الزوجة أن الصورة الصامتة المعلقة على الجدار والتى تكشف فيها الممثلة عن قدر ضئيل من ساقيها - بوصفها صاحبة أجمل ساقين كما كانوا يسمونها - تشعرها دائما أن فى المنزل امرأة أخرى !

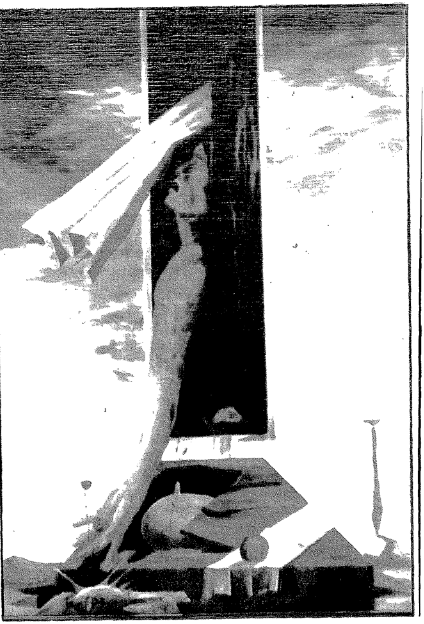
وضحك الفتى من أعماقه لكنه شعر بنظرات أستاذه البروفيسور تتعلق بالصورة على جدار الحائط وعيناه الثاقبتان قد تكسرتا تحت وطأة حزن عميق بطول المسافة بين عمره والوطن .

ذات صباح .. بعد سنين طويلة .. وكان الفتى قد أنهى دراسته ورحل عن أمريكا وأصبح هو الآخر « بروفيسورا » فى بلده .. جاءته رسالة قصيرة من أحد أصدقائه بأمريكا .. لقد أصيب البروفيسور بشلل فى المخ جعله ينسى تماما اللغة الإنجليزية التى عاش بها طيلة هذه السنين غريبا فى بلاد غريبة . وطمأنه الصديق أن صحة « البروفيسور » العامة على خير ما يرام .. ما عدا شىء واحد .. هو أنه لا يتحدث الآن سوى اللغة الألمانية !

وبالرغم من الألم العميق .. شعر الفتى بسعادة خفية تملك عليه قلبه فبالرغم من أن هورست ما زال يعيش فى ذلك المنزل الريفى الأنيق بالمدينة الأمريكية الصغيرة - الا أنه اختار أن يعود أخيراً إلى وطنه ●

ياسر أبوسيدو

التنوع رغم وحدة العناصر وتكرارها



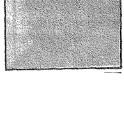
تخرج الفنان الفلسطينى « ياسر أبو سيدو » فى كلية التربية الفنية بالقاهرة عام ١٩٦٨ ، ومنذ تخرجه وحتى الآن آثر اللجوء إلى السريالية سبيلاً للتعبير عما يجيش بداخله من مشاعر وصراعات على المستويين الذاتى والقومى ، وإستطاع الجمع بين المتناقضات ، فزرقة السماء صافية رغم تدخل الغيوم ، والغيوم لديه أشبه بنتف الثلج البيضاء بارقة بالأمل ، والأرض حمراء مُخضًبه بالدماء ، تثمر البرتقال والموالح والقواقع والورود متحدية للصواعق .

ارتبط الفنان بمفردات ورموز وألوان متنوعة دائماً برغم تكرار وحدتها .

واللوحة المنشورة بعنوان « لا » واحدة من عدة لوحات نفذها الفنان تحت عنوان « مديح الظل العالى » وهى معروضة فى بينالى القاهرة الدولى الثانى للفنون التشكيلية ... قسم الفنان اللوحة إلى قسمين ، القسم العلوى وعالج منتصفه بوضع مستطيل رأسى يخترقه عنصران هما قطعة القماش والأنسان الذى تحاول يده التعلق بالقسم السفلى ،

أما القسم السفلى فيحتوى على :

مستطيل يؤسس مدخل عمق اللوحة ، وقد هشم الفنان المستطيل السفلى وأبرز منه صخرة كأنها ثمرة تفاح تعتليها شجيرة تنزف الدم ، وتتناثر العناصر حول المستطيل ، ولا يغفل الفنان مسألة التأكيد على التضاد بين حمرة الأرض الدموية ، وزرقة السماء الصافية





تخرج الفنان المصرى « الفونس نسيم » من كلية الفنون التطبيقية عام فى ١٩٥٦ قسم التصوير السينمائى ، وتخصص كمصور فوتوغرافى "ملون" بألمانيا عام ١٩٥٨ ، وكان رئيساً لمجلس إدارة الجمعية المصرية للتصوير الفوتوغرافى فى الفترة من عام ١٩٧٥ إلى عام ١٩٨٠ ، وقد شارك فى العديد من المعارض الجماعية والفردية فى مصر والخارج .

وإذا كان دور الفنان التشكيلى قد تغير من جذوره وتبدل تماماً عقب الثورة الصناعية المذهلة ، وما قدمته فى شتى المجالات من انجازات ، فاحتلت الكاميرا ـ ذلك العدو اللدود للفنان التشكيلى ـ مركز الصدارة عند تسجيل اللقطات الطبيعية ، وحلت محل العين البشرية فى أغلب الأحوال ، وقد لجأ الفنان التشكيلى إلى الأساليب المختلفة هروباً من الكاميرا وتحدياً لقدرتها الفائقة ، لكن العقل البشرى لم يثبت عند حدود بعينها ، بل ظل يبحث ويخترع ويضيف كل ما هو جديد ، حتى أنه تمكن من خلال الكاميرا التوصل إلى التصوير التجريدى ، وتحويل المنظر الطبيعى إلى بقع لونية ، ولا يمكننا بحال من الأحوال تجاهل الفنان القابع خلف الكاميرا فهو صاحب الفضل الكبير .

وفى اللوحة المنشورة ـ وهى صورة فوتوغرافية ـ ركز الفنان على العنصر الرئيسى ـ المرأة ـ حيث وضعها أسفل يسار اللوحة ، كأنها واحدة من كائنات التأثيريين العظماء ، وترك البقع اللونية تتناثر حولها من كل جانب ، إن الفنان هنا أقرب إلى الرسام الذى يمزج بين الألوان الزيتية وألوان الباستيل ، .. فهل يجد الفنان التشكيلى سبيلا لتجاوز الإنجازات الحالية بعد أن زاحمته الكاميرا فى أعلى منجزاته وطرق تقنيته .. ؟!!



الفونس نسيم

صراع عين الكاميرا مع عين الفنان